G. CĂLINESCU • MATEI CĂLINESCU
ADRIAN MARINO • TUDOR VIANU

CLASICISM, BAROC, ROMANTISM

CLASICISM,
BAROC,
ROMANTISM

G. CĂLINESCU • MATEI CĂLINESCU
ADRIAN MARINO • TUDOR VIANU

CLASICISM, BAROC, ROMANTISM







EDITURA DACIA
CLUJ 1971

Coperta de : OCTAVIAN BOUR

G. Călinescu:
CLASICISM, ROMANTISM, BAROC

În Dominion Museum din Ottawa se află un stîlp totemic pe care sînt sculptați, suprapuși, doi indivizi, monstruoși, cu aspect de *foetus*. O sculptură melanesiană din insulele Salomon (Trocadero, Paris) înfățișează o figură prelungă cu un cap de pipă, cu ochi holbați, gură cu dinți scrîșniți de rozător, pumni strînși lîngă bărbie[1]. Arta asiată în general cultivă monstrul și animalul. Zeița sumeriană Ninkhursag, simbolizînd maternitatea, avea chip de vacă[2]. Regele Sargon de pe relieful de la Korsabad (Luvru, Paris) are picioare cu arșici ca de leu, mîini leonine, plete, barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei și a lui Osiris, are corp uman, față de șoim. Sfinxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zîmbitoare, voluptoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tripartit, un monstru catifelat cu buze groase. De altfel interiorul unui templu buddhist e izbitor prin acele nenumărate divinități, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic și amenințător (deși totul se reduce la expresia unor atribute și atitudini), zei cu 4 picioare, cu 4, 6, 8, 12 mîini, cu 4 pînă la 11 capete roșii, verzi, albaștri, galbeni. Năraka, zeițele terifice infernale,

---

[1] I. F. Réfols, *Historia del Arte*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1939.

[2] v. și G. Furlani, *La religione babilonese-assira*, II, p. 21, Bologna, N. Zanichelli, 1929.

au toate trup omenesc și cap de fiară ; de tigru, șacal, vultur, corb, cal, mistreț, șarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spăimîi, Mahāśriheruka, posedă 3 fețe, 6 mîini și 4 picioare, adevărat crab policrom, negru, alb, roșu[1]. În templul lui Vișnu din Srirangam, se vede un șir de pilaștri-cariatide cu cai ridicați în două picioare sub care e o mare pululație de corpuri umane și ornamente, pe dedesubt.

În arhitectură templul extrem-oriental amintește prea de aproape geologia și mineralogia. Monumentul complex din Borobudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uriaș de cvarțuri mărite. Templele hinduse în genere par piscuri calcaroase sau cloruroase, sculptate de un lichid corosiv. E greu să deosebești templul de munte și muntele de templu. Suprafața lui are complicația corpurilor cristalizabile și un desen inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Cînd aspectul e mai simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euritmic, ca figuri geometrice, ci prin insolența lor misterioasă de erupții faraonice. Coloanele prea masive și umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evocă prea de aproape natura climelor calde. Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale. Mireasma și temperatura pe care le întrețin covîrșesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheei din Cordoba pare a fi o pădure de palmieri. Coloanele și arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale și pilastrice, striate în maniera sieneză, fac un violent joc de umbră și lumină și dau impresia clătinării la vînt. *El patio de los Leones* în Alhambra de Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigerența.

Arta de tip asiat desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și a animalității monstruoase,

---

[1] Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, I—III, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, 1933, 1935.

strivindu-l sub formele iraționale mineralogice, botanice și zoologice. Un rac gigantic, un elefant spun mai mult omului primitiv și asiatului decît chipul uman, și plodul cu înfățișare batraciană dă o intuiție mai numerică a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea anatomia din sculptura primitivilor are așa de des caracter *foetal*. Gîndirea buddhistă concordă cu această viziune a insignifianței omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că în acest asiatism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiată a omului se revede în arta romantică și gotică. Trecînd cu vederea monstruozitatea și disproporția figurilor umane, datorite și insuficienței tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfățișează scene de infern, în care generația e totul și personalitatea nimic. Omul e înghesuit într-o serie de damnați, amestecat cu balauri și diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, niște mîini uriașe gîtuie un omuleț ca un copil[1]. Chiar cînd chipurile se mai înseninează rămîne obiceiul îngrămădirii narative pe un spațiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei. Universalul zdrobește individualul.

Arhitectura gotică se înrudește pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acolo, în Asia, el evocă geologia, aici, vegetația. Domul e prea frunzos, și se pierde în ceață ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediteraneană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat sau, cînd e admis, e un ani-

---

[1] R. Hamann, *Geschichte der Kunst*. Berlin, Th. Knaur Nachf., 1935.

mal umanizat, cu ochi logici. Aici omul strivește haosul enigmatic al formelor dezordonate în locul cărora pune viața sa morală[1].

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei și proporțiile unui edificiu sînt prestabilite. Urieșenia este abolită ca împiedicînd estimația numerică a proporțiilor. Coloanele unui templu egiptean ori asiat, inumerabile, chiar cînd cifra lor e restrînsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atît imaginația prin presiune, încît vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec nu crește cu fantazia, și cine are halucinația sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care exclude informitatea onirică și apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

În Europa, barocul italian și cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Fațada Ospiciului din Madrid, de Pedro de Ribera, e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale și umane, o păcură fierbînd însă în clocote simetrice. Sacristia Certosei (Cartuja) din Granada, de Arevalo și Vasquez, oferă prin ornamentația ei de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafețe de pagodă. Barocul italian cu rotocoalele lui de nouri în piatră ceroasă, cu fațadele accidentate și circumvoluționate pare a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea impresia e superficială. Roma, prin excelență barocă, nu e un oraș terific, cu zei policefali, ci o cetate aulică, un salon așa de civil că sentimentul religios nu-i deajuns de satisfăcut. Fantasticul și oniricul lipsesc. Explicația poate fi dată ușor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decît să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontal e întrerupt simetric de mici arcuri, superficiile drepte ale fațadelor se curbează, cu alterări concave și convexe. Se introduc cîteva

---

[1] A. de Ridder et W. Deonna, *L'Art en Gréce,* Paris, Albin Michel, 1924 (Bibl. de Synthèse hist.).

elemente din natură, însă sistematizate și sublimate, asperități stîncoase, conce de scoici. Suprafețele plane au tendința de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporțiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos și uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotnițe, sau o cupolă între două clopotnițe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate. Barocul împrumută multe idei de la gotic[1].

Așadar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură irațională și monstruoasă, fără considerație pentru om, pe de alta, o artă a umanității raționale, fără natură, iar între ele arte de meșteșugari, decorativă, gotică, barocă, făcînd un compromis între noțiunile noastre de „Asia" și „Mediterana".

De la aceste distincții principiale, putem trece la o definire mai amănunțită a noțiunilor de clasicism, romantism și baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingențele istorice. Fenomenal, aceste tipuri se amestecă și, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic. Documentele baroce sînt aci modalități de clasicism, aci forme embrionare de romantism[2]. Despre romantism, în confruntare cu clasicismul s-a scris mult și materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sînt însă seci și terestre, fiindcă autorii lor, onești bibliografi mai ales, nu au

---

[1] Observațiile lui Heinrich Woelfflin din *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Leipzig, Teubner) și *Renaissance und Barock* oferă sprijin pentru punctul nostru de vedere.

[2] Interesantă subliniere a „romantismului" barocului în Vincenzo Constantini, *La pittura italiana del Seicento,* I—II, Milano, Ceschina.

putința de a străbate ideologic materialul[1]. Definițiile curat stilistice, în sens filosofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic[2]. Metoda cea bună este ca pe baza unei experiențe artistice și istorico-literare directe să reexaminăm toate locurile comune și să le dăm o dispoziție critică de natură a satisface logica.

Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități structurale.

Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, „normal" (slujind drept normă altora), deci „canonic".

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal" (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exarcebate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziții putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic și eroului romantic și vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos" cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficiență a antenelor nervoase.

---

[1] Paul van Tieghem, *Le préromantisme. Études d'historie littéraire européenne* I—II Paris, F. Alcan, 1923, 1930 ; Arturo Farinelli, *Il, Romanticismo nel Mondo Latino,* I—III, Torino, Fratelli Bocca 1927. Aci bibliografie bogată.

[2] Astfel : W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (München, R. Piper) cu punct de plecare teoretic în *Abstraktion und Einfühlung* (München, R. Piper, 1918) ; F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München, 1922).

Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferințele „clasice“ ale romanticului) atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială și sufletească mai mare decît acești bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi și autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț.

Trupește, eroul clasic, e „mai mare“, fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în același timp un semizeu ori un rege cu ascendență divină (Achille), încît iluzia de „mai mare“ este canonică, inerentă formulei dignității umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renașterea[1]).

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc. sau în fine niciodată „normal“ frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicatețã maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velázquez, „femeia gigantică“ a romanticilor germani și al lui Baudelaire[2]. Făcînd o corelație cu arhitectura, piticului îi corespunde în gustul romantic coloana romanică, iar uriașului coloana gigantică egipțio-asirio-babiloneană.

Sub raportul vîrstei, clasicul are o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect dezvoltat (vîrsta lui Achille). Romanticul e foarte tînăr (13—14 ani femeia) sau foarte bătrîn.

---

[1] Enrico Woelfflin, *L'arte classica del Rinascimento,* trad. italiana di Rodolfo Paoli. Firenze, Sansoni, 1941.

[2] O. Walzel, *Deutsche Romantik,* I. Welt — und Kunstanschauung. Vierte Auflage ; II. *Die Dichtung.* Fünfte Auflage, Leipzig, Teubner, 1918, 1926. *Despre romantismul german în general :* Ricarda Huch, *Blütezeit und Verfall der Romantik.* Leipzig, Haessel ; Rudolf Haym, *Die Romantische Schule,* besorgt von O. Walzel. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung ; Georg Mehlis, *Die deutsche Romantik.* München, Rössl, 1922.

Trei sînt profesiile clasicului : rege, păstor, vînător sau, mai bine zis, una singură, de rege care păstorește și vînează (războiul e implicat).

Sînt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferința în romantism pentru profesiile următoare : proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, vrăjitoare etc.

De altfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, aceea pastoral-regală, într-un regim rațional colectivist în sens antic platonic. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

Să trecem acum la temperatura sîngelui. Este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului, consecință a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă și o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sîngele rece" britanic, dezesperanta „flegmă" septentrională[1] ori „calmul spaniol" atît de speculat de romantici, acea liniște înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacțiuni. Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic.

Complexiunea intelectuală și sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaștere" genial, integral (într-asta Renașterea nu e clasică și nu reprezintă o reluare exactă a mentalității antice). Se poate vorbi de o „insațiabilitate romantică", în raport cu cumpătarea clasică, horațiană. Campoamor, printr-un erou al său, Honoriu rîvnea voința lui Attila, știința lui Dante, simțirea lui Mahomet, bogățiile lui Cresus și puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un monstru în toate : un monstru de

---

[1] Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII.* Torino, Ermanno Loescher, 1911.

frumusețe sau de urîțenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriță suavă dintr-o *romance* de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos).

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilității printr-o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

Romanticul are „fiori". (Cînd V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior".) Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic.

Starea clasicului e somnolența pastorală, „siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coșmarul.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zeiască ; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de España arogant, sau un plebeu amar și pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun-simț și este inteligibil în actele lui ; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilități, fără *pundonor*. Recunoști eroul romantic prin disimulația atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesc ori lașitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă" : mă refer bineînțeles nu la Spania reală, ci la imaginea ei, uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepție de sine ștearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță, romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă și „spirituală", sau prin ură bestială.

Clasicul e social, sociabil, caută „comerțul", conversația („dialogul" e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau fracționar, rebel în fruntea mișcărilor populare *(Împărat și proletar)*.

Continuînd discriminările putem să ne punem întrebarea de ce națiune este clasicul. Clasicul, răspundem, este de națiune clasică, sau dacă vrem, e un grec canonic, convențional, ireal. Numele lui e invariabil, anațional, Titir, Cloris, Filis. Romanticul aparține unei anume nații (alese printre proletarele sau geniile națiilor, după o listă mutabilă și relativă). Îndeosebi, pînă acum romanticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian, egiptean, german, american, negru, evreu. Clasicul este într-un cuvînt abstract etnicește, fără patrie și rasă, romanticul e un rasial, urmînd destinele unei ginți.

Politicește, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un *condottiere* absurd și sublim (Alexandru cel mare și Napoleon, despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon și om"). Romanticul e „machiavelic". Machiavelismul așadar nu aparține „politicii clasice" (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este *res-publica*, în sens antic ; aceea a romantismului statul național, imperial, ori cetatea consmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipsește preocuparea de existență. Lucrul se explică prin convenția vîrstei de aur și a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul" luptei pentru viață.

Am vorbit de indiferența, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice, de lipsa lui de caritate. (Anticii n-au cunoscut „caritatea" în sens creștin față de impotent. Filosofia lor eugenică era simbolizată în Taiget). Romanticul are simpatie pentru oameni. Și clasicul, și romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanității după canon ; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Sîntem aci pe muchia de cuțit ce desparte pe clasic de romantic. Cînd ai impresia că La Bruyère a devenit hogarthian și pictează cu dezgust, că face monștri, îl treci printre făcătorii de fiziologii romantice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului, romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viaţa clasicului este inteligibilă, geometrică; a romanticului e „fără sens", sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viaţa clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tînăr (prin sinucidere ori boală), viaţa înfăţişîndu-i-se de la început ca o absurditate, ori trăieşte etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda) spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mîntuie. Căci clasicul priveşte universalul, romanticul accidentalul.

Experienţa clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare: cunoaşterea umanităţilor. Materia e puţină şi fundamentală, însă în cărţi clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o faţă inerentă clasicismului. Prin universal se înţelege în acelaşi timp: fond de înţelepciune; prin accidental: fapt nou, „ştiinţă". Aşadar, experienţa romanticului e infinită şi incontestabilă.

Clasicul, arătînd interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toţii sînt nişte istorici, în vreme ce clasicii sînt moralişti.

Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Astfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică şi politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, îşi pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără ferventă) faţă de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic şi inchizitorial. Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului, iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual şi în acelaşi timp de gloată, în vreme ce clasicul aduce un suflet de om de „societate exemplară".

E un loc comun a spune că esteticește clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că și romanticul visează frumusețea, însă frumusețea „stranie“, insolită și exotică. Încă din epoca barocă romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmură albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiile despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiție socială, socotită aceasta ca un fel de frumusețe a colectivului.

În termeni astronomici am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aștepta pe Ulysse înfășurat în mantie la miezul nopții la umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că și romanticii au cîntat soarele, după Ossian-Macpherson. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dînd o lumină sfîșietoare, crudă, ca în poezia spaniolă ori stins în viziunile eschatologice septentrionale.

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenționale meridionale; aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceață, secetă, catastrofe (cutremure vulcanice) sau regim torid.

Clasicul cunoaște o unică geografie abstractă elenică. Romanticul aspiră după exoticul septentrional ori subtropical. Entuziasmați de poezia scandinavă, niște tineri preromantici visau să meargă în ... Tahiti. Edenul antedeluvian, falsa vîrstă de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăiește într-un prezent etern, e un eleat; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine *ne varietur* a vieții. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipsește sentimentul naturii (acum se poate înțelege rostul teoretic al acestei constatări obștești). În clasicism te izbește arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei și florei. În romantism

natura copleșește pe om și geologia e mai „naturală" decît în realitate unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar și arhitectura uriașă, monstruoasă, crescînd ca o vegetație de piatră e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanțînd propoziții spuse, clasicul trăiește în lumea „ideală" statică, mitologică ; romanticul în universul propriu fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document) ; romanticul de neliniște, vagabondaj și explorare.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Și ca să facem o glumă semnificativă, de altfel documentată, din punct de vedere alimentar : clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănîncă miere de Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice ca să suporte sau să uite infernul vieții.

Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parțiale, confirmabile istoricește.

În cîmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propozițiile capătă o evidență logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar ușor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită" modelele. Romanticul „inventează".

Clasicul aplică „reguli", e „preceptistic". Romanticul e independent, revoluționar.

Clasicul notează categoriile existenței (anotimpuri, industrie elementară, agricultură, cultura pomilor etc.), romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Firește, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic și plin de „idei".



Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înțelesul că tinde la conservarea „formelor“ (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrîngeri și răsucește genuri, teme, metri.

Clasicul, prin fondul didactic, este alegoric, romanticul prin fondul metafizic, e „simbolist“. (Simbolismul însuși ca școală e o varietate de romantism).

Clasicul cultivă stările clare, logice ; romanticul, stările de noapte ilogice.

Clasicul promovează coherentul liniștitor. Romanticul, incoherentul, chimericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complace în jocuri de inteligență, are *esprit* ; romanticul face jocuri de imagini, metafore, *witz-uri* jeanpauliene.

Formal, clasicul e convențional pînă a măsura timpul cu „lustrii“ și cu „olimpiadele“. Romanticul e independent și prin natura lui structurală e îndemnat să computeze timpul cu „clipele“, „secolele“, „eternitățile“.

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate : romanță, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile“, examinează în ce măsură a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biograficului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Și am putea continua.

Dar încă o dată, aceste tipuri sînt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul mediu e romantic cu persistență de forme clasice. Renașterea e neoclasică, cu mari tulburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc.

Dar țările ? Spania posedă educație clasică și temperament romantic, în parte de origine gotică ; Germania, suflet romantic, și aspirații clasice. Franța are temperament clasic, oroare teoretică de romantism și e profund calofilică („gustul“ francez) ; totuși e capabilă de a exprima

și romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc.

Lărgind continental examenul, India e romantică, prin panteismul, putem zice gotismul ei (nici un respect pentru dignitatea umană, individul văzut în lanț infernal, în generație spre moarte). Nu cultivă geniul, dar exaltă inegalitatea tragică, umilința.

China e clasică, „chinezeria" fiind o supunere la reguli, la fondul etern, un refuz al experienței. Însă clasicismul acesta, bătînd spre hieratic, a devenit așa de monstruos, încît pentru noi el constituie un romantism (calm chinez, inerție, beatitudine asiată).

Sub aspect individual noi sîntem clasici la amiază și romantici la miezul nopții, sub lună sau în vis. Primăvara e clasică, toamna e romantică etc. Prin urmare nu greșim forțînd cu oarecare paradox nota cînd spunem că *V. Hugo* e clasic. Nepăsarea lui, buna nutriție, buna dentiție, delirul factice, metafizica precară, ideile puerile, didacticismul retoric, fac din el un clasic zgomotos, un Boileau care a luat opiu sau a băut gin.

Atît de corupte sînt tipurile în realitate, încît întîlnești la romantici veleități de „reguli", de „școală" și o fidelitate față de teme și genuri care e de esență clasică.

Barocul s-ar părea că este o oscilație între clasicism și romantism, și practic afli la un barochist note clasice și romantice. Însă există distincții structurale. De obicei barocul urmează maturității clasicismului sau romantismului, e un stil de „decadență".

Artistul baroc, și asta e esența, *renunță* la „observația morală" a clasicului și la „ideile" și „problemele" romanticului. Dacă vrem să păstrăm termenul, el se limitează la „probleme tehnice" (clarobscur, culoare, teme).

Clasicul și romanticul sînt propriu-zis aliterari, unul promovînd înțelepciunea, celălalt bogăția vieții. Barochistul e tipul artistului de „atelier" care face „artă pentru artă", analizînd regulile și perfecționîndu-le,

amplificîndu-le. Așa se explică prezența persistentă a barocului tocmai la germani, nație de tehnicieni, împinsă spre o minuție meșteșugărească a detaliilor. Dürer însuși, Mathias Grünewald suferă de acest ochi minuțios. Rufele sfinților sînt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric. Lîngă hîrdăul de scăldat copilul, cu grijă acoperit, în fața Fecioarei Maria, se vede o necesară oală de noapte. Cînd un desenator german ca Ludwig Richter creionează un cerșetor, atunci peticile și găurile sînt distribuite cu o acuratețǎ desăvîrșită, mizeria devenind ea însăși un regim al ordinii. Preferința germanilor pentru caracterele gotice în tipar e un semn de vocație caligrafică, goticul fiind un baroc nordic, churriguerismul septentrionalilor. Barocul italian e o caligrafie, însă formidabilă, cultivînd sulul și norul.

Barochistul face pași spre romantism, întrucît are o percepție mai bogată și o curiozitate, plastică, mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau dacă se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism și ampolozitate.

Rezumînd minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni și chinuit de probleme, barochistul e gratuit. În teorie. Căci și barocul e un tip utopic, inexistent la stare pură, în realitate existînd numai compromisuri între clasic și baroc, între baroc și romantic. Astfel explorația artiștilor baroci spre experiențe rare (om de culoare, femeia neagră, parfumuri, tutun, ciocolată, ceai etc.) reprezintă o mică tulburare romantică.

Făcînd aplicații, vom înțelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Góngora ca secentiști baroci au înrudiri cu parnassienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură“. La noi spiritul „artist“ de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puțin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar firește în felurite proporții.

Un adevăr general se desprinde din aceste definiții. Practic, arta pură, fără preocupări morale și probleme e un nonsens critic, și criticul care osîndește didacticismul și metafizicul e un intelectual de conformație „barocă".

Cu aceste discriminații, vom înțelege mai bine spiritul literaturii spaniole. Capitolele aproape indică cumpenele balanței. O literatură cu *grandes* de España, cu *picaros, licenciados, alcahuetas,* don Juanes, Celestinas, cu căutători de *soledades* e substanțial romantică. Dar acea *discreción* lăudată de Gracián, înțelepciunea paremiologică a *doñei* Fáfula, umorul democratic, terestritatea la punctul de plecare a celor „trei poeți", notează reacțiuni clasice. Truhanescul umoristic al lui Quevedo, cultismul lui Góngora sînt barochisme. Toate propozițiile de mai sus pot fi aplicate și verificate.*

---

* Din vol. *Impresii asupra literaturii spaniole* (București, Editura pentru literatură universală, 1965) p. 11—26.

Matei Călinescu :

„CLASIC" — ROMANTIC — BAROC — MANIERIST

„CLASIC" : ETIMOLOGIE ȘI ISTORIC

A da o definiție completă și cît de cît precisă a unor termeni cum sînt *clasic, clasicism, clasicitate* nu este de loc o operație simplă și lipsită de riscuri. Ca și alți termeni fundamentali ai limbajului istoriei literare și al esteticei (*baroc, romantism, realism, simbolism* etc.), *clasic* și derivații lui pot intra într-o uimitoare varietate de contexte, dobîndind în funcție de ele sensuri ce nu numai se îndepărtează foarte mult unul de celălalt, dar se și contrazic uneori în chipul cel mai flagrant. În fața unei atari situații nu-i de mirare că s-au făcut auzite glasuri care au cerut, pur și simplu, eliminarea unor asemenea vocabule din limbajul studiilor literare, fie ele istorice, fie sistematice. Acest lucru este însă imposibil. Și, pe deasupra, nici n-ar fi de dorit, căci la un examen mai atent și mai lucid elasticitatea semantică a unor termeni din categoria cărora fac parte și cei discutați aici nu-i o deficiență ci, dimpotrivă, și în ciuda oricărei aparențe de paradox, o calitate de seamă. Desigur, terminologia oricărei științe tinde către un grad cît mai înalt de convenționalism, altfel spus, către un ideal de exactitate ; din acest punct de vedere, limbajul matematic, în care ambiguitatea (sau polisemia) sînt reduse la zero, deține o superioritate incontestabilă. Oricine își poate da

seama, însă, că o algebrizare a limbajului critic și estetic l-ar îndepărta prea mult de însăși natura obiectului său, de inepuizabila polivalență semnificativă a fenomenului artistic. Într-o astfel de împrejurare, un anumit tip de suplețe terminologică, departe de a fi nocivă, devine chiar fertilă atunci cînd rigorile ei ascunse sînt bine cunoscute. Căci ambiguitatea, spre scandalul spiritelor plate, își are și ea rigorile ei.

O analiză a semnificațiilor posibile ale termenului de *clasic* este un bun prilej de a verifica, într-unul din cazurile cele mai caracteristice, valabilitatea celor afirmate mai sus. O analiză de felul celei pe care ne-o propunem începe, de obicei, printr-o coborîre către originile îndepărtate ale cuvîntului care, chiar dacă și-a schimbat sensurile de-a lungul multor secole, își păstrează totdeauna ceva din înțelesul etimologic, fie și doar ca o palidă, dar esențială, amintire. *Clasic,* derivă, cum se știe, din latinescul *classicus,* adjectiv format din substantivul *classis* (clasă, subîmpărțire ; aplicat social, cuvîntul desemna pe cetățenii romani aparținînd primei clase) ; *classicus* însemna deci : aparținînd primei clase, rangului celui mai înalt, cu posibilități de folosire și la figurat, cum o dovedesc unele expresii (*classicus testis* — martor vrednic de încredere). Prima aplicare literară a termenului o aflăm, în secolul al II-lea, la Aulus Gellius, autorul *Nopților atice.* Aulus Gellius utilizează *classicus* și în sensul obișnuit consacrat de tradiție atunci cînd, de pildă (VI, 13), discută ce înseamnă după Cato *classicus* și *infra classem :* „Se numeau *classici* nu toți cei care erau în cele cinci clase, ci numai oamenii din prima clasă care erau înscriși la cens cu un venit de 125.000 de ași sau mai mult". Punctul de plecare al bogatei istorii mai noi a acestui cuvînt îl formează însă un alt fragment, în care Aulus Gellius reproduce o afirmație a lui Cornelius Fronto, personalitate cunoscută a epocii. Fronto, care făcuse studii de retorică, drept și gramatică, devenind după aceea preceptor al lui Marcus Aurelius și al lui Lucius Varus, pentru a fi onorat apoi cu diferite funcții înalte în stat (membru în senat, consul), era socotit de contemporanii săi drept un al doilea Cicero. Aulus Gellius

îl citează, deci, ca pe o autoritate. Fragmentul în discuție (*Nopțile atice*, XIX, 8, 15) relatează o convorbire între Fronto, autor și un al treilea interlocutor, „om instruit și poet cunoscut", o convorbire avînd drept obiect lămurirea unor probleme gramaticale. În încheiere, Fronto îi îndeamnă pe cei cu care se întreținuse : „Acum duceți-vă și cînd veți avea timp liber căutați să vedeți dacă a spus *quadriga* și *harenae* vreunul din cohorta poeților și oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi *(classicus)* și de viță bună *(assiduus)*, iar nu proletar *(proletarius)*"[1]. Să ne oprim puțin asupra acestui pasaj, devenit un adevărat *locus classicus*. Vom constata, mai întîi, că prima folosire a lui *classicus* în sens literar se bazează pe o *opoziție*, în cazul dat explicită : *scriptor classicus* — *(scriptor) proletarius*. Nu este oare aceasta o indicație asupra viitoarei vocații a cuvîntului *clasic* de a sta la originea unor mari opoziții moderne, atît de fecunde în istoria ideilor literare, cum sînt cele de *clasic-romantic, clasic-baroc* etc. ? Foarte evidente sînt, de asemenea, implicațiile sociologice ale distincției operate de către Fronto. Clasicul este un scriitor „de rangul întîi" nu atît din unghiul propriei sale extracții (care poate fi umilă), cît din unghiul publicului căruia i se adresează și care-i conferă înaltul titlu : un *scriptor classicus* este acel acceptat, consacrat de către *classici*, în înțelesul primordial al cuvîntului ; numai pe calea aceasta (eliminînd orice accidente biografice) devine el și *assiduus*. Ideea de clasic presupune deci, încă de la început, conformitatea față de cele mai rafinate exigențe ale gustului unui anumit public, ales și restrîns, prin excelență aristocratic. Nu descoperim, într-o asemenea împrejurare, o prefigurare a faimoaselor și tiranicelor „bune cuviințe" *(bienséances)* ale clasicismului francez ? La un examen atent, textul lui Aulus Gellius ne mai dezvăluie și alte trăsături interesante din perspectiva evoluției semantice ulterioare a termenului de clasic. Bunăoară, strînsa asociere între atributul clasicității și *ideea de vechime*. Un adevărat clasic trebuie

---

[1] A u l u s G e l l i u s, *Nopțile atice*, trad. D. Popescu, introducere și note de I. Fischer, Editura Academiei, 1965.

căutat în „cohorta poeţilor şi oratorilor vechi". Nu găsim implicată, într-o astfel de afirmaţie, opoziţia clasic-modern? Sau unul dintre temeiurile pentru care *antichitatea* a ajuns mai tîrziu să se indentifice cu însăşi esenţa clasicului? În ultimul caz, un rol şi mai important l-a jucat, însă, legătura intre ideea de clasic şi aceea de *model, autoritate, caracter exemplar,* legătură pe care textul discutat o îndreptăţeşte în chipul cel mai limpede: căci ce altceva vrea să însemne îndemnul lui Fronto către interlocutorii săi de a se convinge că nici un *scriptor classicus* nu a folosit forme incorecte sau corupte cum sînt *quadriga* sau *harenae?* Un clasic este în toate privinţele un exemplu de puritate şi chiar, cum rezultă din fragmentul lui Gellius, un etalon al corectitudinii.

Sensurile moderne ale clasicului se precizează însă mult mai tîrziu, ca rezultat al contribuţiei umaniştilor Renaşterii. În Pauly-Wissowa găsim, la articolul *classici,* o interesantă referinţă cu privire la utilizarea termenului de către Melanchton în legătură cu Plutarh, în anul 1519: „De hac re Plutarchi sententiam, classici videlicet authoris, certum est praelegere scholae nostrae"[1]. (Privitor la acest lucru, se cuvine să recomandăm părerea lui Plutarh, de bună seamă un autor clasic). Se observă aici că vechiul cuvînt şi-a uitat iniţialele implicaţii sociale, fiind folosit ca un sinonim aproape perfect pentru *exemplar.* Faptul că drept exemplu este dat un autor antic apare ca deosebit de semnificativ: nu peste multă vreme, cînd termenul va fi introdus în limbile moderne, el îşi va cristaliza ca pe unul dintre înţelesurile lui fundamentale pe acela de „care aparţine culturii şi civilizaţiei antice greco-latine". Trebuie să ne mai reţină atenţia în textul lui Melanchton şi relaţia care se stabileşte între ideea de *clasic* şi ideea de *şcoală,* relaţie care stă la baza unei etimologii greşite a termenului, dar atît de verosimilă încît o seamă de specialişti o preferă şi în vremurile mai noi celeilalte. Clasic ar deriva de la

---

[1] *Paulys Real-Encyclopädie der Classichen Altertumwissenschaft,* Herausgegeben von Georg Wissowa, Stuttgart, 1899, vol. III (Barbarus—Claudius).

clasă (în accepţia dată de şcoală) şi s-ar aplica autorilor studiaţi în clase. Această etimologie, propusă încă din secolul al XVII-lea (şi care, prin frecventa ei reluare, a contribuit la fixarea unora dintre sensurile moderne ale clasicului), a căpătat cu timpul o reală autoritate, a devenit aproape *clasică*. Să nu ne mire deci că un Paul van Tieghem, de pildă, o reţine într-o definiţie a cuvîntului *clasic* : *„Etimologie : clasă,* în sensul de «grup de elevi care primesc aceeaşi învăţătură». Această etimologie, dată de Littré, e mai verosimilă decît cea care face pe *clasic* să coboare direct din *classicus,* «care aparţine primei clase a cetăţenilor romani» şi, prin urmare, «de prin ordin»[1]. Dar şi celălalt punct de vedere îşi are susţinătorii săi „clasici", între ei numărîndu-se şi Sainte-Beuve, în faimosul său articol din 1850 : *Qu'est-ce que un classique ?*

Revenind la istoricul propriu-zis al termenului de clasic, trebuie să notăm pătrunderea lui în principalele limbi europene moderne în secolele XVI—XVII. În Franţa, cel dintîi care-l foloseşte este Thomas Sébillet (1512?—1589), contemporan al lui Ronsard şi Joachim du Bellay, autor al unei cunoscute *Arte poetice franceze (Art poétique françois,* 1548), în care recomandă drept modele pe „bunii şi clasicii poeţi francezi". În Anglia, după cum rezultă din consultarea marelui *Oxford English Dictionary,* primul text în care întîlnim cuvîntul sub forma adjectivului *classical* e din 1599 (cu sensul de „canonic")[2]. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea termenul devine curent, lucru atestat, în Franţa, de prezenţa lui în cele mai importante dicţionare ale vremii : acel al lui Antoine Furetière (1619—1688), apărut la doi ani după moartea autorului (*Dictionnaire universel,* 1690) ; acel al Academiei franceze (*Dictionnaire de l'Académie française,* 1694). Odată cu sporita sa circulaţie, sensurile şi

---

[1] P. van Tieghem, *Classique,* în *„Revue de synthèse",* Tome I-er, Synthèse Historique, no. 2, 1931.

[2] Cf. şi Harry Levin, *Contexts of the Classical,* în *Contexts of Criticism,* Harvard Univ. Press, 1957.

nuanțele semantice ale cuvîntului se înmulțesc rapid și a urmări pas cu pas formarea și diversificarea lor e imposibil în afara unui amplu studiu de strictă specialitate, care nu intră acum în obiectivul nostru. Ne vom limita deci la a mai da doar cîteva indicații de ordin general, pentru a părăsi apoi terenul istoric și a încerca o clasificare a sensurilor actuale ale *clasicului* (și ale *clasicismului*).

Reiese cu suficientă claritate din cele spuse pînă acum că poeții francezi ai secolului al XVII-lea nu s-au considerat clasici. Sensul istoric modern al noțiunii de clasic („care aparține direcției literare apărute în Franța secolului al XVII-lea sau școlilor influențate de doctrina estetică a acesteia") nu s-a putut cristaliza decît ulterior, începînd din secolul al XVIII-lea, în care ilustrele figuri ale epocii lui Ludovic al XIV-lea au fost consacrate ca exemplare. Voltaire vorbea deja de „nos auteurs classiques", referindu-se la cei mai de seamă scriitori din secolul precedent. Între timp, din adjectivul *clasic* (folosit adesea ca substantiv : un *clasic*) se formează termenul de *clasicism,* care la începutul secolului al XIX-lea va ajunge să desemneze adeziunea la o doctrină estetică bine definită, cu o autoritate derivată în primul rînd din prestigiul marilor scriitori francezi ai secolului al XVII-lea. În această accepție, *clasicismul* apare în Franța ca o replică polemică față de noile tendințe literare reprezentate de tinerii și fugoșii adepți ai romantismului care flutură steagul luptei pentru libertatea creației, împotriva tuturor constrîngerilor și regulilor. Conceptul de *clasicism* în sensul discutat e produsul unei atitudini conservatoare în estetică (atitudine care se prelungește și după 1830 prin universitari rigizi de felul lui Désiré Nisard). Termenul de *clasic* își restrînge și el, în mod corespunzător, semnificația. În 1850, Sainte-Beuve se referea la această împrejurare, propunînd depășirea ei și lărgirea definiției clasicului. Față de primul dicționar al Academiei (1694), observă Sainte-Beuve : „Dicționarul Academiei din 1835 restrînge mult această definiție (a clasicului, *n.n.*) și din oarecum vagă, o face precisă și chiar strîmtă. El definește drept autori clasici pe aceia care «au devenit

modele într-o limbă oarecare» ; și, în toate articolele următoare, expresiile de *modele*, de *regule* cărora trebuie *să ne conformăm*, revin necontenit. Această definiție a *clasicului* a fost făcută, evident, de respectabilii academicieni, înaintașii noștri, față de ceea ce se numea atunci *romantic*, adică în vederea inamicului. Este timpul, mi se pare, să renunțăm la aceste definiții restrictive și timorate și să le lărgim spiritul"[1].

Termeni precum *clasic* și *clasicism* tindeau să capete în cercurile romantice de la începutul secolului trecut o evidentă coloratură peiorativă, ca și termenii de *academic, academism*, cu care deveniseră aproape sinonimi. Originile acestei răsturnări a sensului *evaluativ* al *clasicului* trebuie căutate în ultima parte a secolului al XVIII-lea în Anglia, dar mai ales în Germania unde reacția antifranceză și anticlasică se desfășoară cu mai multă intensitate. Astfel, Herder, inițiatorul și teoreticianul *Sturm und Drang*-ului ajunge să numească, odată, „blestemat" însuși cuvîntul *clasic* prin care înțelege în primul rînd *artificial* : „O, cuvînt blestemat : Clasic ! El a făcut din Cicero un orator clasic ; din Horațiu și Virgiliu poeți clasici de școală, din Cezar un pedant..." etc.[2]. Se știe că Herder, alături de mai recenta influență franceză clasică, o condamna și pe cea latină, contrastînd clasicismul latin cu suflul proaspăt al antichității eline, dominate de figura măreață a lui Homer. O astfel de accepție dată termenului *clasic*, fără a se generaliza, capătă totuși o anume răspîndire mai ales după ce frații Schlegel aplicaseră literar termenul *romantic* (Friederich Schlegel în 1798, în revista „Athenaeum") și elaboraseră opoziția, istorică dar și tipologică, între *clasic* și *romantic* (August Wilhelm Schlegel în 1801, în cadrul *Prelegerilor despre literatura frumoasă și despre artă* de la Berlin). Un adept al clasicismului în plină epocă romantică nu putea fi (pentru romanticii înșiși, desigur) decît adeptul unor formule artistice sterile,

---

[1] Sainte-Beuve, *art. cit.*, traducere de Pompiliu Constantinescu în vol. Sainte-Beuve, *Portrete literare*, E.L.U., 1967.

[2] Apud René Wellek, *A History of Modern Criticism : 1750—1950*. Jonathan Cape, London, vol. I, p. 191.

moarte. Avea deci dreptate Stendhal cînd, în *Racine și Shakespeare (Racine et Shakespeare,* 1823) formula în felul știut celebra sa definiție a romantismului (de fapt a romanticismului, căci Stendhal adoptase forma italiană : romanticismo) ca „arta de a oferi popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile a le produce cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le oferă o literatură care producea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor". Dintr-un astfel de punct de vedere „Sofocle și Euripide au fost eminamente romantici", clasici nefiind în fond decît cei care-i imită și „au pretenția că aceste imitații nu vor face să caște pe francezii secolului al XIX-lea". Racine, la vremea lui, a fost și el romantic.

Trebuie spus însă că termenii *clasic* și *clasicism,* în ciuda unor asemenea „situații critice" prin care au avut de trecut n-au fost niciodată grav amenințați să dobîndească un înțeles exclusiv sau măcar predominant peiorativ. De altfel, nici unul din marii termeni literari n-au fost scutiți de atari fluctuații, într-una sau alta dintre etapele circulației lor. Termenul *romantic* s-a încărcat și el de valori negative, nu numai din perspectiva îngustelor spirite academizante de la începutul secolului trecut. Se citează, în acest sens, o replică faimoasă a lui Goethe, notată de Eckermann *(Convorbiri cu Goethe,* Partea a II-a, joi, 2 aprilie 1829) : „Eu numesc clasic tot ce e sănătos și romantic ceea ce e bolnav. *Niebelungii* și Homer sînt opere clasice, amîndouă fiind sănătoase și solide. Majoritatea operelor noi nu sînt romantice fiindcă sînt noi, ci fiindcă sînt slabe, anemice și bolnăvicioase, după cum nici operele vechi nu sînt clasice fiindcă sînt vechi, ci fiindcă sînt puternice, vii, senine și sănătoase. Dacă deosebim ceea ce e clasic de ceea ce e romantic, pornind de la aceste criterii, atunci sîntem curînd lămuriți"[1]. Afirmația lui Goethe reprezintă un moment important (deși nu lipsit de ambiguitate) în istoria distincției clasic-

---

[1] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe,* în românește de Lazăr Iliescu, E. L. U., 1965.

romantic; clasicul și romanticul sînt scoși din sfera implicațiilor istorice, temporale, devenind categorii tipologice (nu altfel va proceda, cum vom vedea, estetica mai nouă); dar, în ochii lui Goethe, distincția n-are un caracter pur „morfologic", ci și unul normativ: ea este făcută, cu substrat polemic, spre a înălța clasicul și a coborî romanticul. De aici și diferența dintre accepția pe care o dă Goethe celor două noțiuni și aceea, tot metaistorică, dar legitimîndu-le estetic pe ambele, pe care o propun teoreticienii literari din vremurile mai apropiate.

ACCEPȚIILE MODERNE ALE „CLASICULUI" ȘI FORMAREA LOR

Ținînd seama de cele cîteva precizări de ordin etimologic și semantic făcute în paginile precedente vom trece acum la examinarea dificilei probleme a sensurilor în care pot fi întrebuințați termenii *clasic* și *clasicism* (fără să excludem, pe cît posibil, derivați cum ar fi *clasicitate*, *clasicist*, *clasicizant*) în stadiul actual de evoluție a limbajului critic și estetic. Încă de la început ne întîmpină marea diversitate a atitudinilor, unghiurilor de vedere și, firește, a concluziilor, pe care le-au adoptat și la care au ajuns cercetătorii moderni ai subiectului. Lipsa de unitate se vădește încă de la stabilirea numărului accepțiunilor posibile. Paul Van Tieghem distinge în încercarea sa de a defini *clasicul* opt sensuri[1]. Mai recent, Harry Levin propune într-un studiu foarte inteligent cinci sensuri, dintr-o perspectivă contextuală (*tradițional*, *cultural*, *formal*, *arhetipal* și *canonic*)[2]. Un alt cercetător recent, Wladyslaw Tatarkiewicz, reține numai

---

[1] P. Van Tieghem, *art. cit.*
[2] H. Levin, *op. cit.*

patru semnificații fundamentale[1]. Intr-o nuanțată analiză a termenului *clasicism* (articol din cuprinsul unui *Dicționar de idei literare*, aflat actualmente în elaborare), Adrian Marino descoperă nu mai puțin de zece accepții posibile ale clasicismului (incluzînd și *neoclasicismul*)[2]. În această privință, de altfel, nici dicționarele generale sau specializate nu vădesc vreun consens. Ne aflăm, în chip evident, în fața unor termeni bogați, suprasaturați semantic, și din pricina aceasta greu de închis într-o definiție simplă, confortabilă.

Pentru a ușura pe cît cu putință discuția, vom elimina din raza atenției noastre sensurile generale ale clasicului, sensuri care pot fi și literar-artistice, dar care nu se limitează la această sferă. De pildă, expresia *carte clasică* se poate aplica și unui volum de literatură, dar și unui tratat de chimie de valoare recunoscută, sau oricărei alte lucrări care, în domeniul ei, se bucură de autoritate. Din asemenea sensuri vom reține, totuși, toate elementele care se pot referi la un obiect literar-artistic. Procedînd în consecință, vom observa că termenul clasic poate fi proiectat (e vorba, desigur, de o simplă ipoteză de lucru) pe trei axe semantice pe care le vom numi : axa *evaluativă*, axa *temporală* (istorică) și axa *clasificatorie* (sistematică, estetică, stilistică). O astfel de împărțire poate părea excesiv de schematică, ea oferă, însă, după cum vom vedea, reale avantaje în tratarea problemei ; e aproape inutil să adăugăm că, în realitate, pot exista în diferite grade contaminări sau amestecuri între aceste trei mari aspecte semantice ale termenului de clasic, cu predominanța, totuși, a unuia sau altuia dintre ele.

I. Pe *axa evaluativă* termenul *clasic* va fi încărcat cu semnificații ca : exemplar, de prim rang ; care e vrednic de luat ca model ; care se bucură de o autoritate incontestabilă ; care a atins plenitudinea și ma-

---

[1] W. Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot „classique"* în *„Revue Internationale de philosophie"*, fasc. 1, 43, 1958.

[2] Adrian Marino, *Clasicismul*, în *„Iașul literar"*, nr. 1, ianuarie 1969.

turitatea, în sens valoric (o *perioadă clasică*, un *moment clasic* etc.); care ilustrează, sub o formă sau alta, ideea de excelență. Acestea au fost și rămîn și azi semnificațiile fundamentale ale clasicului.

II. Pe *axa temporală* nu vom găsi nici pe departe aceeași unitate semantică pe care o prezintă semnificațiile ordonate pe axa evaluativă. Diferitele accepțiuni istorice ale clasicului reflectă, în linii mari, fazele prin care a trecut conștiința valorificatoare a culturii europene. Pe măsură ce, plecînd de la Renaștere, ne apropiem de epoca noastră, aceste accepțiuni se înmulțesc și se diversifică, nu însă în afara unor coordonate, fie ele cît de largi, de ordin *estetic*. Latura evaluativă, cea temporală și cea estetică, ilustrează în fapt un proces dialectic, a cărui desfășurare va deveni mai limpede abia către sfîrșitul expunerii noastre. Pe axa temporală, ca să revenim la problema în discuție, *clasicul* și-a vădit încă de la începutul carierei sale ca termen literar predilecția pentru ceea ce e *vechi*, pentru ceea ce a rezistat, deci, cu succes eroziunii timpului. Pe baza acestei inițiale „predilecții semantice" a luat naștere, ulterior, marea opoziție *clasic — modern*, opoziție valabilă și în limbajul de astăzi al criticii și istoriei literare.

Din posibilitatea unei asemenea opoziții, asociată cultului renascentist pentru valorile antichității greco-latine a răsărit una dintre cele mai importante accepțiuni istorice a termenului clasic: „care are legătură cu lumea spirituală (și, prin extensiune, chiar și cu cea materială) a vechilor greci și romani". Se poate vorbi, astfel, de scriitorii *clasici* (Homer, Eschil, Sofocle, Virgiliu, dar și — tot printr-o firească extensiune — autorii mai mărunți ai perioadei elenistice sau ai decadenței imperiului roman; așa, de pildă, însuși Aulus Gellius poate deveni subiectul unui doctorat în *filologie clasică*). Se poate vorbi, de asemenea, de *țările clasice*, de *pămîntul clasic* etc. (noțiuni care nu lasă loc, în utilizarea lor, nici unui echivoc). Cu acest sens bine fixat, *clasicul* a început să dea naștere unor noi opoziții, al căror nucleu l-a alcătuit, la sfîrșitul secolului al XVII-lea binecunoscuta „querelle des anciens et

des modernes". Cum ne interesează nu numai termenul *clasic*, ci și evoluția ideilor pe care acesta le-a denumit și le denumește „cearta între antici și moderni" (partizanii anticilor fiind *clasici* în toată puterea cuvîntului) e un moment dintre cele mai semnificative din punctul de vedere în care ne situăm. Astfel de opoziții între spiritul antic (clasic) și cel modern, într-un înțeles mai larg sau mai restrîns se înmulțesc în secolul al XVIII-lea. În Anglia preromantică întîlnim, de exemplu, distincția între *clasic* și *gotic*. În ale sale *Scrisori despre instituția cavalerească și despre romanțul cavaleresc (Letters on Chivalery and Romance*, 1762), Richard Hurd vorbește de *clasic* și de *gotic* ca de două lumi autonome. În chip firesc, cine se apropie de *gotic* cu criterii *clasice* nu va vedea în el decît iregularitate și urîțenie : dar aceasta nu înseamnă că goticul nu-și are legile sale proprii. Poemul *Regina zînelor (Faerie Queen)* de Edmund Spenser, reprezentant de seamă al epocii elizabethane, spre a fi înțeles și apreciat în mod adecvat trebuie „citit și criticat conform cu această idee a unui poem gotic, și nu clasic". Exemplul lui Tasso îl duce pe Richard Hurd la concluzia „proeminenței moravurilor și ficțiunilor gotice, din unghiul potrivirii lor cu țelurile poeziei, asupra celor clasice"[1]. Ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea aduc, pe planul gîndirii estetice, numeroase argumente în sprijinul unor distincții similare, istorice și tipologice în același timp. Contrastul între spiritul antic și cel modern îmbracă diferite forme : e (pentru Herder) contrastul între *geniul sudic* și *geniul nordic ;* pentru Schiller, contrastul între *poezia naivă* și *poezia sentimentală (Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) etc., pentru ca, în cele din urmă, să devină contrastul între *clasic* și *romantic*. Pentru A. W. Schlegel și Fr. Schlegel și pînă la Hegel, cu monumentala sa *Estetică*, termenul *romantic* denumește o perioadă incomparabil mai largă decît cea la care ne referim noi astăzi

---

[1] Apud R. Wellek, op. cit., vol. I, p. 121. Cf. și Paul Van Tieghem, *Le Mouvement romantique*, Paris, Vuibert, 1923.

cînd vorbim de *romantism*: e vorba de perioada care începe o dată cu răspîndirea creștinismului în întreaga Europă și o dată cu formarea popoarelor moderne. Romantismul ar fi expresia „geniului creștinismului", ca să-l reluăm pe Chateaubriand, legendele, epos-urile și romanele medievale, poezia trubadurilor, Dante, Ariosto, Tasso, Shakespeare etc. sînt incluși în sfera romantismului. Nu-i mai puțin adevărat, însă, că romanticii au avut și o conștiință de promotori ai unei noi direcții literare, opusă celei inițiale în Franța secolului al XVII-lea și răspîndită apoi în mai multe culturi europene. Astfel s-au format, ca o consecință a polemicilor literare de la finele secolului al XVIII-lea și de la începutul secolului trecut, sensurile istorice mai restrînse ale perechii de termeni *clasic — romantic*. *Clasici* au devenit partizanii imitației anticilor (începînd cu francezii din epoca lui Ludovic al XVI-lea) iar *romanticii* adversarii acestora, adepții întoarcerii nu spre antichitate, ci spre tradiția literară medieval-creștină și renascentistă. Fără îndoială că expunerea noastră a fost silită să simplifice mult lucrurile; din ea reiese însă suficient de limpede evoluția *clasicului* pe axa temporală, de la un sens inițial foarte larg *(clasic: vechi)*, trecînd printr-un sens intermediar, ceva mai puțin cuprinzător *(clasic:* care aparține lumii greco-latine antice), la unul mai nou și mai restrîns (*clasic:* care aparține școalei literare din Franța secolului al XVII-lea sau orientărilor de sub înrîurirea ei).

După cum încercam să anticipăm mai sus, diversele *opoziții istorice* pe care le-a favorizat utilizarea noțiunii de clasic conțineau tendința de a se transforma în *opoziții tipologice*, de a se muta, cu alte cuvinte, pe un plan trans-istoric. Dintre marile concepte folosite de istoria literară și de estetică acel de *clasic* a fost primul (cronologic vorbind) care a manifestat o vocație „structurală". Clasicul a început să fie, așadar, obiect al unor definiții care depășesc cadrul istoric încă din veacul al XVIII-lea. Începînd cu Winckelmann, autorul celebrei *Istorii a artei antice* (*Geschichte der Kunst des Altertums,* 1764), întreaga mișcare a

neoumanismului german consacră o meditație aprofundată *esenței clasicului* (denumit cu acest termen sau nu). Operele concrete ale antichității (în plastică sau în literatură) devin punctele de plecare ale unui efort abstractiv, îndreptat spre configurarea idealului antic de frumusețe în care Winckelmann descifrase expresia unei „nobile simplicități" și a unei „măreții liniștite". Ia naștere, pe această cale, marele mit intelectual al unui *homo classicus,* echilibrat și senin, împăcat cu sine și cu lumea, obiectiv, „naiv" în înțelesul schillerian. E neîndoielnic faptul că Schiller își gîndise conceptele sale de „naiv" și „sentimental" ca pe niște categorii istorice, descoperind în propria sa epocă toate caracteristicile unei epoci „sentimentale". Conformîndu-se însă logicii interioare a celor două tipuri, Schiller nu se poate împiedeca să admită că au putut exista și poeți „sentimentali" în antichitate, tot așa cum, în mod izolat, pot să apară și poeți „naivi" în vremurile noi (fără a-l numi, el se gîndește desigur la Goethe)[1]. O astfel de poziție intelectuală, pe care o întîlnim și la alți esteticieni germani din perioada genezei și afirmării romantismului, avea să favorizeze transformarea conceptului de *clasic* din „unitate istorică", în „unitate sistematică" (T. Vianu).

III. De pe *axa temporală* am ajuns, aproape pe nesimțite, pe axa căreia i-am spus *clasificatorie* (sau *estetică,* sau *stilistică,* în sensul filozofiei culturii), dovadă, încă o dată, că cele trei direcții semantice pe care le-am stabilit nu sînt cîtuși de puțin independente în realitate una de alta. Esteticienii moderni au relevat necesitatea diferențierii între semnificația *istorică* și cea *estetică* a unor noțiuni între care se numără și acelea de *clasic* și de *clasicism.* Astfel, în *Estetica* sa (Ed. III-a, 1945, p. 32—33) Tudor Vianu scrie : „Aceste «serii istorice» capătă în istoria artelor

[1] Un argument important în această privință îl reprezintă importanta scrisoare a lui Schiller către Goethe din 24 august 1794, anterioară scrierii *Despre poezia naivă și sentimentală,* dar în care faimoasa distincție se găsește anticipată. Goethe e definit aici ca un „spirit grec aruncat într-o lume nordică..." (asupra antitezei nord-sud și rolului ei în constituirea conceptului de clasic am vorbit mai sus).

numele special de *epoce artistice, curente* sau *şcoale*. Acelaşi material va fi însă altfel întrebuinţat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele şi artiştii nu vor fi consideraţi de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au apărut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unităţi sistematice, în *tipuri* estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor şi estetică ar rămîne desăvîrşit de limpede, dacă ele întrebuinţînd adeseori aceeaşi terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceştia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privinţă termenul de clasicism, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor şi artiştilor care au apărut de fapt de mai multe ori în decursul istoriei".

Distincţia între aspectul istoric şi cel estetic al noţiunii de clasic n-a apărut, în formele ei explicite, decît relativ recent. În fapt, însă, mai toate trăsăturile care au fost atribuite tipului clasic al creatorului (ca opus, într-o schemă duală foarte frecventă şi azi, romanticului) fuseseră descoperite încă din timpul romantismului. Bazîndu-ne exclusiv pe texte teoretice ale epocii romantice (mai cu seamă din Germania) şi desprinzînd opoziţia clasic-romantic din conexiunile istorice în care apare de obicei, am putea grupa — într-o ordine mai degrabă întîmplătoare — caracteristicile contrastante ale celor două tipuri estetice :

CLASIC	*ROMANTIC*
naiv (Schiller)	sentimental
obiectiv	subiectiv
unitar	conflictual, dedublat
echilibrat	dezechilibrat (în sensul interiorizării)
plastic (Jean Paul)	muzical
imitativ (de la *mimesis*)	imaginativ (de la *phantasia*)
practicînd poezia ca pe o artă a limitării (Schiller)	practicînd poezia ca pe o artă a infinitului

urmărind universalitatea	urmărind „caracteristicul", „interesantul", „manieratul" etc.
păgîn (politeist)	creștin
rațional	antirațional (sau irațional)
static	dinamic

Și, în chip evident, această listă de termeni ar putea continua indefinit.

O paralelă foarte sugestivă a celor două structuri spirituale opuse o aflăm la G. Călinescu, în *Clasicism, romantism, baroc*[1]. De fapt, G. Călinescu propune în acest text o triadă tipologică (așa cum o indică însuși titlul), dar fundamentală se dovedește a fi tot „clasica" distincție între clasicism și romantism, văzute, cum ne atrage atenția autorul, „ca tipuri universale, desprinse de contigențele istorice", adică situate într-un plan de discuție strict estetic.

„Clasicism — Romantism — scrie G. Călinescu — sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, „normal" (slujind drept normă altora), deci „canonic".

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal" (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu.(...)

Din aceste propoziții putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic și eroului romantic și vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate și istoric.

Din punct de vedere sanitar eroul clasic e „sănătos", cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficiență a antenelor nervoase.

---

[1] Cf. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* Editura Fundațiilor, 1946.

Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (cităm suferințele „clasice" ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială mai mare decît acești bolnavi o au în realitate.(...)

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plîngăreț.

Trupește, eroul clasic e „mai mare", fără expresie clară, adîncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită din motive tehnice ridicolul dimensiunilor reale.

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc. sau în fine niciodată „normal" frumos ci de o frumusețe stranie, de o delicatețe maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velázquez, „femeia gigantică" a romanticilor germanni și a lui Baudelaire" etc.).

Se va observa, în această remarcabilă pagină eseistică, dublul joc paradoxal pe care-l face posibil utilizarea clasicului și romanticului în cele două sensuri ale lor, cel temporal-istoric și cel clasificatoriu-estetic : realități istorice sînt, astfel, proiectate pe un plan ideal („utopic") dar și tendința inversă e prezentă, note ideale găsindu-și ilustrări istorice neașteptate (romantismul lui Velasquez, ceva mai încolo definirea „machiavelismului" ca stil al politicii romantice etc.). G. Călinescu e foarte limpede în această din urmă privință : „...am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renașterea e mai mult ori mai puțin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic." De altfel, expresii aparent paradoxale (exploatînd ambiguitatea istorico-sistematică a termenilor) s-au folosit mai de mult, vorbindu-se de pildă, despre *Romantismul clasicilor* sau despre *Clasicismul romanticilor* (Pierre Moreau, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, 1932).

Problema unei definiții globale a clasicismului ca termen al criticii artistice și literare (atît pe axa temporală cît și pe cea clasificatorie sau stilistică) a devenit și mai complicată prin introducerea în limbajul de specialitate a unor noi termeni care s-au dovedit și ei de o mare labilitate

semantică : este vorba de baroc şi, mai recent, de *manierism*. Tradiţionala opoziţie clasic-romantic şi-a pierdut în ultima vreme mult din vechea ei importanţă şi, fără a fi anulată, s-a văzut în bună măsură înlocuită de opoziţia *baroc-clasic* sau *clasic-manierist* (în acest din urmă caz, după cum se va vedea, romantismul însuşi tinde să devină una dintre formele de manifestare ale *manierismului*). Şi din raţiuni istorice şi din raţiuni sistematice se cere deci lămurită problema raporturilor între baroc şi clasicism, ca şi aceea a raporturilor între clasicism şi manierism.

BAROC ŞI CLASICISM.

În periodizările literare mai noi, clasicismul este precedat de epoca *barocului* şi există cercetări care susţin, cu argumente uneori specioase, că există prelungiri şi imixtiuni baroce pînă în plină înflorire a perioadei clasice (spre a nu mai vorbi de Corneille, se afirmă că pînă şi creaţia lui Racine, prototip tradiţional al clasicului „pur", ar aparţine de fapt *barocului tîrziu*) ; s-au făcut auzite chiar voci (Helmut Hatzfeld) pentru care întregul clasicism francez n-ar fi decît o variantă a barocului. Mai ales din cel de-al doilea deceniu al acestui secol, o adevărată „modă" a barocului a început să cuprindă istoria literară, centrul ei de iradiaţie constituidu-l Germania. Pentru înţelegerea acestui fenomen bogat în consecinţe, un sumar istoric al conceptului *baroc* este indispensabil[1].

---

[1] O grupare bogată — dar fatalmente incompletă — a referinţelor la problema barocului găsim în *The Concept of Baroque* în *Literary Scholarship* de R. Wellek (cf. R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963). Mai vezi, în aceeaşi direcţie, V. L. Tapié *Le Baroque et le Classicisme* (Paris, Plon 1957) şi *Le Baroque* (col. *Que sais-je?*). Indicăm, fireşte, lucrări care, din imensa bibliografie a barocului, se preocupă de aspectul terminologic al chestiunii.

Etimologic vorbind, două sînt originile posibile ale acestui termen. Unii îl derivă din adjectivul portughez *barroco* sau de la cel spaniol *barrueco*, care denumeau, după cît se pare la început în limbajul tehnic al bijuteriilor iregularitatea formei anumitor perle. (Cuvîntul e înregistrat în Portugalia din 1563 la Garcia da Orta iar în Spania el figurează în *Jesoro de la lengua castellana* al lui Covarrubias (1611). Cu acest sens, el a trecut în Franța sub forma de *baroque*. Cea dintîi înregistrare în vreun dicționar francez o întîlnim în *Dictionnaire universel* al lui Furetière : „Este un termen de giuvaergerie care nu se folosește decît în legătură cu perlele de o rotunjime imperfectă. În Dicționarul Academiei franceze din 1694 cuvîntul figurează cu următoarea definiție : „*baroc*, adjectiv. Se spune numai cu privire la perlele de o rotunjime cu totul imperfectă. Un colier de perle baroce". În ediția din 1740 se indică și posibilitatea utilizării lui figurate : „*baroc* se spune de asemenea, în înțeles figurat, pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă". Majoritatea dicționarelor rețin această etimologie. Cealaltă ipoteză derivă termenul din *baroco (uneori baroko)*, numele unuia dintre modurile celei de a doua figuri silogistice din clasificarea scolastică (Orice P este M ; unii nu sînt M ; deci unii S nu sînt P ; sau, ca să reluăm exemplul dat de Croce și citat de R. Wellek în studiul menționat : „Toți proștii sînt încăpățînați ; unii oameni nu sînt încăpățînați ; deci unii oameni nu sînt proști"). Cei care susțin această ipoteză (Karl Borinski in *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* 1, 1914. Benedetto Croce în *Storia della Età barocca in Italia*, 1929 etc.), arată, pe bază de documente revelatoare, că raționamentele de tipul *baroco* au fost resimțite, încă din secolul al XVI-lea, ca avînd un aer sofistic, inutil întortocheat : termenul s-ar fi încărcat, în chip firesc, cu astfel de sensuri și cu altele înrudite, ajungînd să desemneze, cu implicații peiorative complicația, artificiul sofistic etc. Poate și sub influența termenului spaniol, foarte asemănător fonetic și nu prea îndepărtat ca semni-

ficație, s-au format unele dintre accepțiunile curente în secolul al XVIII-lea : bizar, extravagant, etc.

După cum rezultă din cercetările lui V. L. Tapié cu privire la definiția și istoricul cuvîntului *baroc,* în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea apare tendința de a-l utiliza în legătură cu artele (mai ales muzica și arhitectura). În *Suplimentul* din 1776 la *Enciclopedie, barocul* este aplicat muzicii, într-un articol datorat lui Jean-Jacques Rousseau : „Baroc, în muzică ; o muzică barocă este aceea a cărei armonie e confuză, încărcată de modulații și disonanțe, a cărei intonație e dificilă și a cărei mișcare e constrînsă". O notă adaugă — detaliu interesant — că „După toate aparențele acest termen vine din *baroco*-ul logicienilor". În 1788, în *Enciclopedia metodică,* Quatremère de Quincy pune barocul în legătură cu arhitectura : „Baroc, adjectiv. Barocul în arhitectură este o nuanță a bizarului. El este, dacă vrem, rafinamentul sau, dacă putem spune așa, abuzul. (...). Ideea de baroc antrenează după sine pe aceea a ridicolului împins la exces. Borromini a dat cele mai mari modele de bizarerie. Guarini poate trece drept un maestru al barocului" etc. Barocul e deci un *stil* în arhitectură, un stil excesiv și condamnabil însă.

Cel dintîi care folosește termenul de *baroc* spre a defini prin el un întreg *stil artistic,* și anume pe acel din imediata succesiune a Renașterii, este marele istoric elvețian Jakob Burckhardt în *Ciceronele* său (*Der Cicerone,* Basel, 1855), conceput, cum o arată și titlul, ca un ghid al monumentelor artistice (arhitectură, sculptură, pictură) din Italia, începînd cu antichitatea clasică. Unghiul din care e privit *barocul* nu este însă unul favorabil : admirator al clasicismului greco-latin și renascentist, Burckhardt vede în *baroc* un *stil al decadenței.* Noțiunea își lărgește destul de repede sensul. Nietzsche, mult mai tînărul coleg al lui Burckhardt la Universitatea din Basel (din 1868), va vorbi de baroc în legătură nu numai cu fenomenul artistic post renascentist, dar și cu unele aspecte ale culturii grecești antice (faza barocă a elocinței gre-

ceşti etc.). Pe o linie asemănătoare va vorbi şi Wilamowitz-Moellendorff de un „baroc antic", denumind astfel stilul artei elenistice. Spre sfîrşitul secolului trecut încep să apară şi primele analize sistematice ale barocului ca stil cultural. De o largă influenţă s-au bucurat, în această privinţă, lucrările lui Heinrich Wölfflin, începînd cu *Renaştere şi baroc (Renaissance und Barock*, 1888) şi pînă la faimoasele *Concepte fundamentale ale istoriei artei (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915),

Cu Wölfflin începe un proces fecund şi amplu de revalorificare a barocului. Pe de altă parte, deşi barocul e definit în primul rînd ca un stil artistic, Wölfflin indică printre cei dintîi posibilitatea aplicării termenului la literatură şi muzică. Astfel diferenţele între spiritul Renaşterii şi cel al barocului sînt verificate, între altele, prin sublinierea contrastelor între *Orlando furioso* al lui Ariosto (1516) şi *Ierusalimul eliberat (Gerusalemme liberata, 1584)* al lui Torquato Tasso. Contribuţia cea mai însemnată a lui Wölfflin o constituie însă plasarea barocului într-o schemă evolutivă duală : istoria artelor ar pune în evidenţă o evoluţie necesară de la *clasic* la *baroc,* ilustrată cu numeroase exemple prin trecerea de la Renaştere la baroc. Atît conceptul de *clasic* (care e definit, între altele, prin triumful „formei închise" şi la staticului), cît şi cel de *baroc* (în care se impune „forma deschisă" şi dinamismul) nu mai sînt văzute într-o concepţiune pur istorică, dobîndind şi o valoare tipologică şi categorială. Trecerea de la *clasic* la *baroc* ar fi caracteristică tuturor perioadelor evolutive din istoria artelor. E lesne să ne dăm seama că, la Wölfflin şi la elevii săi, schema *clasic* — *romantic* a fost înlocuită cu aceea de *clasic* — *baroc,* desigur într-o sistematizare nouă, dar păstrînd în esenţă caracterul abstract al unei dialectici binare[1].

---

[1] Părăsind pentru o clipă firul principal al expunerii noastre şi punîndu-ne problema valorii reale a unor astfel de categorii stilistice contrapuse, nu putem să nu fim de acord cu penetranta critică la care le-a supus Lucian Blaga în *Trilogia culturii (Geneza metaforei şi sensul culturii),* fără ca prin aceasta să aderăm neapărat la teoria stilistică a filozofului român : „Wölfflin şi mulţi alţi cercetători

După 1920, termenul de *baroc* beneficiază de condiții favorabile pentru o tot mai largă răspîndire, în primul rînd în Germania, și datorită unei împrejurări particulare: e vorba de afirmarea plenară, în această țară, a curentului expresionist. Poezia barocă — notează R. Wellek în studiul citat — a fost resimțită ca asemănătoare celei produsă de recentul expresionism german, cu limbajul lui turbulent, încordat, rupt și cu viziunea lui tragică asupra lumii, consecință a războiului". Tot acum, termenul pătrunde în majoritatea limbilor europene cu sensul lui istoric și estetic, sporindu-și nuanțele semantice cu aproape fiecare nouă utilizare a sa. A face un istoric al acestei diversificări ar depăși cu mult limitele între care ne-am propus să situăm discuția noastră. Ne vom mulțumi, deci, ca și în cazul clasicismului, cu indicarea doar a direcțiilor generale pe care le poate evidenția (din unghiul contextelor) folosirea *barocului* ca termen artistic-literar. Cele trei axe semantice pe care le-am stabilit în definirea clasicului se vor dovedi și în această împrejurare de folos.

I. Vom constata, așadar, că în limba comună *barocul* a manifestat tendința să-și păstreze inițialul accent evaluativ: accent opus, în chip evident, *clasicului*. Prin *baroc*, pe acest plan, continuă să se înțeleagă: neregulat, ciudat, bizar, extravagant etc.

---

s-au străduit chiar să ne dea o „lege evolutivă". Înțelegînd stilurile monocategorial, acești cercetători au crezut că pot să stabilească o rînduială, cu forță de lege, o pendulare dialectică între „clasic" și „baroc", sau între „liniar" și „pictural", între „tectonic" și „contratectonic" etc. Dacă privim lucrurile sub unghiul teoriei noastre stilistice căutarea unei legi în acest domeniu se demască singură ca o jalnică himeră. Toate încercările de acest soi sînt osîndite să rămînă eforturi fără folos. Dacă stilurile ar fi monocategoriale, s-ar putea într-adevăr spera să se găsească o asemenea lege de pendulare dialectică și de contrast istoric. Un stil e pluricategorial, iar experiența istorică ne arată că o matrice stilistică nu e niciodată *total* atinsă de dialectica tezei și antitezei, ci numai parțial". (L. Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944, p. 461.)

II. „Istoricizîndu-se", conceptul de *baroc* n-a fost, la început, lipsit de implicațiile peiorative pe care le avea în folosirea lui curentă. Burckhardt numea, cum s-a văzut, cu acest termen epoca declinului, a decadenței Renașterii (Renașterea fiind considerată „canonică", deci clasică); față de puritatea și armonia lui Rafael, arta lui Michelangelo anunță deja *barocul*, judecata istorică e, la Burckhardt, și o judecată de valoare. N-a trecut mult însă și *barocul* și-a pierdut, ca noțiune istorică, vechile și destul de stăruitoarele nuanțe peiorative. În accepție istorică, termenul s-a generalizat mai întîi în istoria artelor. Stilul baroc în arhitectură, pictură, sculptură, decorație e îndeobște socotit a fi o consecință a Contra-Reformei care-și răspîndește influența în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (după Conciliul ecumenic din Trent, 1545—1563) în țările catolice, începînd cu Italia, Spania, Portugalia, Germania, Elveția etc. și extinzîndu-se pînă dincolo de Ocean, în America latină (în primul rînd în Mexic). Aplicat literaturii, *barocul* desemnează în genere ultimele decenii ale secolului al XVI-lea și aproape în întregime secolul al XVII-lea, ba chiar, uneori, și începutul celui de-al XVIII-lea. Așa stînd lucrurile, am putea vorbi, în istoria literară mai nouă, de o adevărată luptă dintre *clasicism* și *baroc;* acesta din urmă a supus unui atac din mai multe direcții *clasicismul* istoriei literare tradiționale și a încercat să-i reducă aria, dacă nu chiar s-o ocupe în întregime. După cum se va vedea, însă, tendința de a face din clasicismul secolului al XVII-lea o simplă variantă a barocului nu reprezintă în cele din urmă decît un abuz terminologic. Revenind la *barocul* literar în accepție istorică, trebuie spus că el a precedat și în unele cazuri a coexistat cu clasicismul, fără a se confunda cu acesta. Ca și în istoria artelor, o legătură cu mișcarea Contra-Reformei se poate stabili și pe plan literar. O astfel de raportare nu ne poate furniza însă decît o explicație parțială a genezei barocului. Pentru a da un exemplu, barocul englez, cu etapele lui, începînd din ultimul pătrar al secolului al XVI-lea cu *eufuismul* lui John Lyly (1554?—1606), trecînd prin bogata creație a elizabethanilor, inclusiv

Shakespeare (pe care o seamă de cercetători moderni îl consideră un poet pur baroc) și pînă la subtila lui înflorire în așa numita școală a „poeților metafizici“ din prima jumătate a secolului al XVII-lea (John Donne, Abraham Cowley, Andrew Marvell etc.), ba chiar, poate, cum susțin unii, pînă la John Milton, — poate fi doar în mică măsură explicat printr-o influență directă, fie și indirectă a Contra-Reformei, deși problematica religioasă e acută în multe dintre momentele evoluției lui, de-a lungul unui veac și mai bine. Așa că am putea afirma că barocul poetic nu-și are neapărat principiul în Contra-Reforma ca atare, cît în starea de tensiune spirituală pe care o generează marile conflicte religioase din secolele XVI—XVII. Barocul ne apare ca expresia unei crize a conștiinței căutîndu-și o *compensație estetică;* de aceea, poate, una dintre ultimele consecințe ale barocului ni se înfățișează sub forma unei *estetizări a înseși stării de criză.* Dintr-un asemenea unghi putem înțelege mai adecvat multiplicitatea de aspecte (nu o dată contradictorii) pe care le îmbracă barocul literar european din secolele XVI—XVII ; și acea luxurianță nebună a formelor, și acel cult al dinamismului și-al neîngrăditei libertăți estetice, și acea predilecție pentru diversitatea plastică a tuturor metamorfozelor imaginabile, și acea imensă sete de *iluzie* (semn al unei profunde *deziluzii*), și acea continuă pendulare între senzualitate și austeritate ascetică, și acea dramatică zbatere între polul idealității și acel al picarescului ironic, care definesc specificul atît al artei cît și al poeziei barocului, atît de deosebite, în ciuda numeroaselor interferențe tematice și stilistice — de plenitudinea vitală și de energetismul care, în perioada Renașterii, dăduseră naștere unei luminoase aspirații spre ordine, unitate, simetrie.

III. Situîndu-ne pe axa clasificatorie vom constata că, în chip firesc, prin abstractizarea și sistematizarea celor mai de seamă trăsături ale barocului istoric, s-a format un concept mai larg al barocului, morfologic-estetic. Delimitarea netă a acestui concept de cel istoric e extrem de dificilă, dacă nu imposibilă. Ori de cîte ori vom avea de a face cu o

folosire categorială a *barocului* (chiar și într-un context istoric) putem spune, totuși, că accepția clasificatorie e mai marcată. Iată, de pildă, cum abordează problema barocului Lucian Blaga, în *Trilogia valorilor (Știință și creație)*: „Între multe alte aspecte ale barocului trebuie să amintim în deosebi înclinarea spre înflorirea abuzivă a formelor; forma se debordează pe sine însăși prin repetiție, se depășește prin suprapunere de forme. Între clasic și baroc, subt acest unghi, este o deosebire ca de la o *floare simplă* crescută în natură, la o *floare învoaltă* de aceeași specie, crescută și cultivată în grădină. *Învoltul* este o categorie esențială a plăsmuirilor de stil baroc. Categoria învoltului și-a pus pecetea pe toate produsele barocului. Fie că e vorba de-o catedrală, fie că e vorba de-o statuie, fie că e vorba despre o concepție. Similitudinile de stil dintre teoria preformațiunii a naturaliștilor de orientare barocă și concepția metafizică a lui Leibniz, foarte reprezentativă pentru timpul său, sînt izbitoare. Lume, unica și marea lume a lui Dumnezeu, se descompune la Leibniz în „monade", dar fiecare monadă este după părerea sa o „lume întreagă", văzută într-un anume fel. *Lumea* cu alte cuvinte este compusă din *nenumărate „lumi"*. Între lumea văzută de orice spirit clasic, una, singulară, și lumea văzută de mintea barocă a lui Leibniz, adică lumea compusă din *nenumărate* lumi, este o deosebire ca între o floare de măceș și trandafirul învolt"[1].

E limpede pentru oricine își concentrează o clipă atenția asupra acestui citat că, deși într-un cadru istoric, *barocul* e considerat sub unghi categorial, procedare întru totul firească la un filozof al culturii cum este Lucian Blaga: modul în care e formulată opoziția *clasic-baroc* apare deosebit de elocvent într-o atare privință. Pe de altă parte, un istoric propriu-zis va aplica rare ori, și cu multă prudență, o noțiune cum e aceea de baroc mai multor domenii de creație simultan, spre

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 120.

a descoperi *categoria unificatoare*: definiţiile lui sînt *„succesive“*, în timp ce acele ale esteticianului sau filozofului sînt *„integratoare“* .

În sensul pe care-l discutăm, barocul (ca şi clasicul, romanticul etc.) poate fi văzut ca reprezentînd o tendinţă spirituală mai generală a individului uman creator, care s-ar manifesta în epocile cele mai diverse. Utilizat în acest fel barocul ar conţine o indicaţie de ordin structural-tipologic, implicaţiile istorice estompîndu-se aproape total. „Barochistul — scrie G. Călinescu, în capitolul introductiv la *Impresii asupra literaturii spaniole*, din care am mai citat — e tipul artistului de „atelier“ care face „artă pentru artă“, analizînd regulele şi perfecţionîndu-le, amplificîndu-le“. O astfel de viziune justifică stabilirea unor relaţii între personalităţi şi opere dincolo de orice filiaţii sau contingenţe istorice. „Făcînd aplicaţii — continuă G. Călinescu — vom înţelege că arta alexandrină merge către baroc, că Bernini, Marino, Góngora ca secentişti baroci au înrudiri cu parnasienii de la Th. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură“. La noi spiritul „artist“ de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puţin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar fireşte în felurite proporţii“.

Modul de a concepe barocul al lui G. Călinescu este într-o anume măsură tributar, între altele, viziunii lui Eugenio d'Ors a cărui carte *Lo Barroco* (1935) tradusă în acelaşi an în limba franceză, a stîrnit un ecou dintre cele mai largi[1]. Filozoful şi esteticianul spaniol vede în baroc o categorie mult mai largă decît teoreticienii anteriori, ca o *constantă* în istoria spirituală a umanităţii. Radical distinct de *clasic*, barocul este pentru Eugenio d'Ors un *concept sistematic* (în analogie cu sistemele anatomice: „sistemul nervos“, „sistemul vascular“ etc., care permit depăşirea clasificărilor topografice, bazate pe contiguitate, în fa-

[1] Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Ed. Gallimard, 1935 ; am folosit noua ediţie ilustrată, apărută tot la Gallimard, în 1968.

voarea unora capabile să asocieze puncte îndepărtate ale corpului, și să disocieze altele apropiate): „Vîrste“, „Epoci“, „Secole“, corespund în cronologie „zonelor“ și „regiunilor“ topografice : în timp ca și în spațiu, o reflexie atentă relevă prezența *sistemelor*, a sintezelor efective, care reunesc elementele îndepărtate și disociază elementele apropiate sau contigue“. Astfel, două personalități perfect contemporane cum sînt Voltaire și Rousseau aparțin fiecare unui sistem diferit : Voltaire celui raționalist (clasic), Rousseau celui romantic (romantismul fiind o specie a barocului pentru E. d'Ors). Barocul este definit — într-un spirit inițial de filozofia germană a culturii — ca un *Eon*, noțiune împrumutată din gîndirea alexandrină și care împacă ideea de *permanență* cu aceea de *istoricitate* : un *eon* este proiecția în timp a unei categorii imuabile, metafizice. Eonul baroc și-a găsit și-și va găsi întrupări, forme de manifestare diverse, în mai toate epocile și zonele geografice. În analogie cu *Sistemul naturii* al lui Linné (care e și el socotit un baroc), Eugenio d'Ors propune următoarea schemă a speciilor genului Baroc :

GEN : BAROCCHUS

SPECII

Bar. pristinus (tipul stilizării preistorice : preistoria fiind „matricea“ barocului).
Bar. archaicus (cuprinzînd civilizațiile antice cretană și miceniană, precum și o bună parte din sfera mai largă a civilizațiilor întregului Orient antic).
Bar. macedonicus (varietate istorică, restrînsă la perioada imediat anterioară lui Alexandru).
Bar. Alexandrinus (civilizația și cultura elenistică).
Bar. romanus (civilizația Romei imperiale și influența ei în Orient).
Bar. budhicus (India cunoaște și ea barocul într-o variantă buddhică specifică).
Bar. pelagianus (de la ereticul Pelagius din sec. IV—V, susținător al doctrinei liberului arbitru și negator al concepției despre păcatul originar. Împotriva lui s-a pronunțat cu vehemență Augustin, făcînd ca ideile lui despre libertatea și demnitatea naturală a omului să fie condamnate drept eretice).
Bar. gothicus.

voarea unora capabile să asocieze puncte îndepărtate ale corpului, și să disocieze altele apropiate): „Vîrste“, „Epoci“, „Secole“, corespund în cronologie „zonelor“ și „regiunilor“ topografice : în timp ca și în spațiu, o reflexie atentă relevă prezența *sistemelor*, a sintezelor efective, care reunesc elementele îndepărtate și disociază elementele apropiate sau contigue“. Astfel, două personalități perfect contemporane cum sînt Voltaire și Rousseau aparțin fiecare unui sistem diferit : Voltaire celui raționalist (clasic), Rousseau celui romantic (romantismul fiind o specie a barocului pentru E. d'Ors). Barocul este definit — într-un spirit inițial de filozofia germană a culturii — ca un *Eon*, noțiune împrumutată din gîndirea alexandrină și care împacă ideea de *permanență* cu aceea de *istoricitate* : un *eon* este proiecția în timp a unei categorii imuabile, metafizice. Eonul baroc și-a găsit și-și va găsi întrupări, forme de manifestare diverse, în mai toate epocile și zonele geografice. În analogie cu *Sistemul naturii* al lui Linné (care e și el socotit un baroc), Eugenio d'Ors propune următoarea schemă a speciilor genului Baroc :

GEN : BAROCCHUS

SPECII

Bar. pristinus (tipul stilizării preistorice : preistoria fiind „matricea“ barocului).
Bar. archaicus (cuprinzînd civilizațiile antice cretană și miceniană, precum și o bună parte din sfera mai largă a civilizațiilor întregului Orient antic).
Bar. macedonicus (varietate istorică, restrînsă la perioada imediat anterioară lui Alexandru).
Bar. Alexandrinus (civilizația și cultura elenistică).
Bar. romanus (civilizația Romei imperiale și influența ei în Orient).
Bar. budhicus (India cunoaște și ea barocul într-o variantă buddhică specifică).
Bar. pelagianus (de la ereticul Pelagius din sec. IV—V, susținător al doctrinei liberului arbitru și negator al concepției despre păcatul originar. Împotriva lui s-a pronunțat cu vehemență Augustin, făcînd ca ideile lui despre libertatea și demnitatea naturală a omului să fie condamnate drept eretice).
Bar. gothicus.

Bar. franciscanus (de la Francisc din Assisi).
Bar. manuelinus (se referă la stilul „manuelin" portughez din sec. XV—XVI).
Bar. orificencis („platerescul spaniol").
Bar. nordicus (Nordul Europei în sec. XVI—XVII : Rembrandt e un reprezentant al barocului nordic).
Bar. palladianus (de la numele arhitectului Palladio).
Bar. rupestris (sau *„grottesco"*, de la *„grotta"*, peșteră : în arhitectura grădinilor, fîntînilor etc.).
Bar. Maniera (manierismul sec. XVI—XVII).
Bar. tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus (stilul Contra-Reformei inițiat după Conciliul din Trent).
Bar. „Rococo" (Franța—Austria).
Bar. romanticus (sfîrșitul sec. XIX ; ca reprezentanți sînt citați Wagner, Rodin, Rimbaud, W. James etc.).
Bar. posteabellicus (după primul război mondial).
Bar. vulgaris (cuprinzînd manifestările folclorice).
Bar. officinalis (barocul capricios, multiform al manifestărilor particulariste, pitoresc-tradiționaliste etc.).

După cum se vede, transformînd barocul într-un *eon*, Eugenio d'Ors scapă de dificultățile teoretice pe care le implică includerea barocului într-o „schemă evolutivă" (de tipul celei wölffliniene) : opoziția baroc-clasic nu mai are nici o funcție istorică determinantă (unul fiind conceput ca o reacție împotriva celuilalt) ; ea devine echivalentă cu distincția dintre două sisteme anatomice, ca să reluăm sugestia filozofului spaniol : cu distincția, bunăoară, între sistemul nervos și cel vascular. Avem de a face, așadar, cu o structuralizare tipologică extremă a barocului, cu o desprindere a lui totală din dinamica propriu-zisă a istoriei culturii : e adevărat că barocul se manifestă istoric, dar ca o pură emanație a unei categorii spirituale, transcendentă în raport cu istoria : folosirea termenului de eon ne arată că autorul are o concepție de tip *„emanatist"* proprie gînditorilor neoplatonici alexandrini și succesorilor lor moderni. Eseul lui Eugenio d'Ors, — unul dintre cele mai strălucite din bogata constelație eseistică prin care s-a ilustrat Spania veacului nostru — conferă barocului un sens metafizic : sens prea vast pentru

necesităţile „operaţionale" nu numai ale istoriei artelor sau literaturilor, dar chiar şi ale esteticii generale. Nu este mai puţin adevărat însă că Eugenio d'Ors a generat prin cartea sa un nou interes pentru baroc, mai ales în ţările latine, în Franţa în primul rînd. Termenul de baroc a înregistrat o circulaţie sporită : dar poate că tocmai această circulaţie tot mai largă a constituit unul dintre factorii declanşatori ai unei reacţii terminologice, previzibilă încă din deceniile al II-lea şi al III-lea ale secolului nostru, împotriva barocului.

În ciuda marii labilităţi semantice la care ajunsese, *barocul* ca termen literar n-ar fi ridicat probleme atît de complicate dacă nu s-ar fi impus în ultimele cîteva decenii un nou termen, acela de *manierism*, care să dispute cu o vehemenţă mereu mai mare teritoriul artistic şi literar care intrase în stăpînirea aproape legitimă a barocului. O astfel de împrejurare, adăugată altora similare (apariţia şi amplificarea semantică a *romanticului*, apoi a *barocului* etc.) ne-ar îngădui să vorbim, metaforic, de un „imperialism" al termenilor literar-artistici...

MANIERISM[1] ŞI CLASICISM

Termenii de *manieră* şi de *manierism* nu sînt foarte noi în limbajul critic, dar ar fi fost (chiar şi în urmă cu cîteva decenii) greu de prevăzut că le era rezervată o carieră dintre cele mai bogate şi mai

---

[1] În legătură cu termenul şi conceptul de *manierism*, referinţele cele mai importante sînt : E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, (lucrarea a apărut în traducere românească la Editura Univers în 1970); G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957 şi G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959. La noi, problema manierismului a fost luată în discuţie de Tudor Vianu în studiul *Manierism şi asianism* (cf. Tudor Vianu, *Studii de literatură universală*

rapide în domeniul, destul de mobil de altfel al terminologiei studiilor literare și artistice. *Manieră* și *manierism* (derivînd din latinescul *manus*, care a dat substantivul *main* și apoi verbul *manier* cu sensul de *a mînui*) a fost folosit în legătură cu pictura și sculptura mai întîi, cu o accentuată nuanță peiorativă, pentru a sublinia excesul de îndemînare și de rafinament, dublat de o lipsă de substanță artistică reală.

O încercare de a da o definiție mai profundă *manierei*, de a-i fixa locul în domeniul esteticului, ne întîmpină într-un foarte cunoscut articol al lui Goethe scris curînd după întoarcerea lui din Italia : *Uber einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil* (*Despre simpla imitație a naturii, manieră și stil,* 1788). Simpla *imitație* este o primă treaptă în reprezentarea artistică a naturii, ea este practicată de structurile liniștite și senine, dar limitate. *Maniera* apare atunci cînd artistul se exprimă pe sine, cînd reprezentarea capătă un accent subiectiv, un timbru individual puternic. *Stilul* înseamnă o depășire și a obiectivității *imitației* și a subiectivității manierei : el ne oferă reprezentarea „esenței lucrurilor" : „Stilul este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenești. Dar el nu poate fi atins decît după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce, prin studiul adînc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitație se întemeiază pe sentimentul existenței liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum „maniera" cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se dezvoltă din temeiurile cunoașterii, din esența lucrurilor, întrucît ne este îngăduit de a o cunoaște în forme vizibile și

---

și comparată, Ed. II-a, Editura Academiei, 1963). Vezi de asemenea eseul lui Nicolae Balotă, *Explorări în universul manierismului,* în *Euphorion,* E. P. L., 1969.

pipăibile" (traducerea citatului îi aparţine lui T. Vianu, op. cit., p. 615). Nu-i însă mai puţin adevărat că Goethe nu a folosit termenul şi noţiunea de *manierism* cu sensul rezultat din această definiţie a *manierei*. *Manierismul* continuă pentru Goethe să semnifice „facilitate", în înţelesul tradiţional, cum observăm, de pildă, în *Convorbirile* cu Eckermann[1], cînd vine vorba despre o serie de „artişti care procedează în lucrările lor cu prea multă uşurinţă, căzînd, la urma urmei, în manierism. — Manierismul, spunea Goethe, nu urmăreşte decît rezultatul final, fără să te facă să guşti plăcerea lucrului în sine. În schimb, talentul mare şi adevărat îşi află suprema fericire în munca la opera de artă".

Manieră şi *manierism* şi-au precizat ceva mai tîrziu un conţinut istoric în terminologia criticii artistice. Astăzi orice istorie a artelor defineşte ca manierişti pe artiştii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi uneori, chiar de la începutul celui de-al XVII-lea, cum ar fi, de pildă în Italia, Pontormo, Parmigiano, Tintoretto, Bronzino etc. În linii mari, manierismul s-ar situa între Renaştere şi baroc, dar din pricina numeroaselor contingenţe cronologice, tematice şi chiar stilistice o distincţie foarte netă între manierism şi baroc nu este, în fapt, posibilă, decît ca o ipoteză de lucru confirmată în mai mare sau mai mică măsură de cazurile reale, niciodată însă integral. Trebuie remarcat că în studiile artistice (şi apoi literare) din Germania termenul de *manierism* a păstrat şi a dezvoltat sensul pe care-l dădea Goethe *manierei*. Inclus într-o explicaţie a dinamicii istorice a stilurilor, manierismul, va apare, aşadar, ca o „revanşă" subiectivă (şi în bună măsură iraţionalistă) asupra obiectivismului raţionalist al idealurilor Renaşterii. Se găseşte, astfel, pregătit terenul pentru o nouă opoziţie, aceea dintre *clasicism, şi manierism;* această opoziţie foloseşte majoritatea elementelor vechii distincţii între clasic şi romantic, sau ale celei ulterioare între clasic şi baroc, structurîndu-le însă distinct. În esenţă, totuşi, nu

[1] *Trad. cit.*, Partea I, 28 februarie 1824, p. 106.

obținem decît tot o schemă evolutivă duală, care va tinde să le elimine pe celelalte spre a-și justifica utilitatea. Ținta imediată a acestei noi „subversiuni" terminologice o va constitui, se înțelege, barocul. Adept pasionat al barocului, Eugenio d'Ors simțise încă din 1935 primejdia. Explicînd în eseul despre baroc (ed. cit., p. 142—143) noțiunea de *Barrochus „Maniera"*, el relevă încercarea de a se defini drept manieriști o serie de pictori între care și El Greco. „Totuși — scrie d'Ors — tendința actuală a criticii germane, tendință respectabilă cu condiția să nu confunde genul cu specia, pretinzînd, de pildă, că trebuie făcută o diferențiere între „Manierism" și „Barochism", ceea ce ne-ar aduce prea de tot aminte de faimoasa firmă : „Hotelul Universului și al Portugaliei" — este de a califica tot acest grup prin termenul „Manierism" ; în ceea ce ne privește, noi nu vedem nici un inconvenient în a vorbi despre un *Barrochus „Maniera"*. Pericolul încă vag pe care-l simțise Eugenio d'Ors s-a agravat mult în timpul din urmă. „Poate că — observă R. Wellek în finalul studiului despre *Conceptul de baroc* — trăsătura cea mai răspîndită a discuțiilor despre baroc din ultimii ani a fost aceea de a înlocui complet termenul sau de a-l dezintegra în mai mulți componenți care se referă fie la realități estetice succesive cronologic, fie la realități cu o existență simultană. E. R. Curtius a sugerat ca Barocul să fie înlocuit cu termenul de Manierism" etc. Și, într-adevăr, Curtius face din manierism una dintre „constantele literaturii europene", înțelegînd prin acest termen toate tendințele *opuse clasicismului,* indiferent de situația lor cronologică față de clasicism (preclasice, contemporane, postclasice). Forma originară a acestei opoziții va fi descoperită în antichitatea greacă, în opoziția dintre *aticism* și *asianism,* discutată încă de Cicero și de Quintilian. Dezvoltînd distincția preconizată de Curtius, G. R. Hocke introduce în discuție și alte perechi de concepte opuse, corespunzătoare tipului clasic și celui manierist (de pildă : *mimesis — phantasia*) identificînd mai multe perioade manieriste în decursul istoriei artistice și literare a Europei (romantismul ar fi și

el o manifestare manieristă, cea mai recentă constituind-o însă diferitele curente de avangardă ale secolului nostru, dadaism, suprarealism etc.).

Ceea ce se impune, la capătul acestei (destul de sumare, de altfel) cercetări în domeniul terminologiei este stabilitatea clasicismului ca noţiune estetică, tendinţa lui de a fi luat ca punct de referinţă în construcţia diferitelor scheme estetice evolutive. Aceasta, însă, în dauna preciziunii sensului său istoric, cum s-a putut vedea din variatele exemple citate. Situaţia este identică în cazul tuturor termenilor critici cu un statut ambiguu, istoric şi estetic în acelaşi timp. Contaminările într-o direcţie sau în alta sînt inevitabile. Chiar dacă nu-şi dă seama, istoricul literar foloseşte un termen cum este acela de clasic şi în sens estetic, după cum esteticianul sau filozoful culturii introduce în clasificările sale, oricît s-ar strădui el să nu cadă într-un asemenea păcat, implicaţii şi nuanţe istorice. O astfel de împrejurare face foarte dificile opţiunile terminologice (de-o primordială însemnătate, totuşi) ale istoricului literar confruntat cu o perioadă distinctă a evoluţiei literaturii : în cazul nostru secolul al XVII-lea şi o parte a secolului al XVIII-lea în Europa. Istoria literară tradiţională vede în această epocă triumful *clasicismului,* mai întîi în Franţa, de unde, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, influenţa lui începe să pătrundă şi în alte literaturi, fenomen care se prelungeşte pînă către mijlocul secolului al XVIII-lea şi, uneori, chiar după aceea. O dată cu introducerea în limbajul critic a barocului lucrurile s-au complicat însă. Este clasicismul de tip francez o negaţie a barocului (cum susţin unii) sau o variantă a acestuia ? Şi mai dificilă este însă situarea diferiţilor poeţi — în cazul că admitem distincţia între baroc şi clasic — în raport cu aceste curente. Apariţia şi răspîndirea recentă a noţiunii de manierism nu sînt de loc de natură să simplifice lucrurile, dimpotrivă.

E bine, de aceea, să precizăm încă de pe acum punctul nostru de vedere general. Sfîrşitul secolului al XVI-lea şi o parte a secolului al

XVII-lea (cu posibile prelungiri pînă la sfîrșitul lui) ne apar ca dominate de baroc, încorporat în forme diferite de la o literatură la alta, dar revelînd un fond comun de atitudini și de intuiții artistice. Deși, în afară de înlocuirea barocului cu manierismul ar fi posibilă (cum sugerează unii cercetători mai noi) o distincție între baroc și manierism (barocul stînd sub categoria *exagerării* și a *multiplicării*, manierismul sub aceea a *distorsiunii pur subiective* a imaginilor realului), noi vom cuprinde și îndrumările manieriste, luate în acest sens, tot în cadrul barocului. Sub unghi estetic, contradicția fundamentală a periodaei în discuție ne pare a fi aceea între baroc și clasicism : barocul postulînd o infinită *libertate a creației*, clasicismul își va defini gradual o doctrină estetică opusă, inspirată din *spiritul critic* al raționalismului și construită ca un ansamblu complex de reguli pentru îndrumarea geniului creator. Poetica clasică și, o dată cu ea, întregul curent clasic se vor destrăma în cursul veacului al XVIII-lea ca urmare, pe de o parte, a acțiunii corosive a relativismului iluminist (fază mai avansată a aceluiași *spirit critic* din care se născuse clasicismul), pe de altă parte mutațiilor intervenite în sensibilitatea literară, așa cum se mărturisesc ele în sentimentalism și preromantism*.

---

* Din vol. *Eseuri despre literatura modernă* (București, Editura Eminescu, 1970), p. 115—144.

Adrian Marino:
BAROCUL*

Foarte puţin folosit în critica şi istoria noastră literară, încă insuficient asimilat de critica şi estetica literară străină, barocul continuă să rămînă un termen destul de confuz şi echivoc, plin de dificultăţi şi contradicţii[1]. Critica şi istoria literară tradiţională ezită sau evită să-l adopte. În schimb, publicistica actuală, în special franceză, îi dă o întrebuinţare abuzivă şi haotică[2]. Între aceste două extreme, conceptul de baroc îşi face drum cu dificultate, cu mari oscilaţii între sensurile adjectivale şi substantivale, negative şi pozitive, diacronice şi sincronice, istorice şi tipologice, stilistice şi estetice, nu uşor de clarificat şi de chemat la ordine. Dar îndată ce confuzia şi incertitudinea încep să dispară, ideea de baroc se dovedeşte deosebit de utilă şi chiar strict necesară, deoarece ea defineşte o categorie estetică fundamentală, cu particularităţi specifice, ireductibile.

1. Controversa începe prin chiar precizarea *originii* cuvîntului, cu dublă provenienţă după toate indiciile, întrunite pe parcursul secolului

---

* Despre metoda şi obiectivele acestor studii trimitem la articolul program : *Critica ideilor literare*, din *Dicţionar de idei literare*, I, în curs de apariţie.

1 James Mark, *The Uses of the Term „Baroque"*, în *The Modern Language Review*, vol. XXXIII (1938), p. 548—563.

2 Pierre Charpentrat, *De quelques acceptions du mot „Baroque"*, în *Critique*, no. 206, juillet 1964, p. 651—666.

al XVI-lea în adjectivul *baroc*. El se aplică, se pare, mai întîi perlelor de formă neregulată, importate de portughezi din India *(perolas barrocas* sau *berruecos)*. Dar există indicii, total independente de această noțiune, de folosire a cuvîntului și în legătură cu figura silogistică scolastică *baroco*, asimilată ironic sofismelor și pedanteriei, cum se constată la umanistul Luis Vives (1519) și mai ales la Montaigne (l. I, ch. XXV). Esențial este faptul că ambele înțelesuri fixează ideea de „straniu", „surprinzător", „ciudat", „bizar", într-o accepție negativă bine precizată încă la sfîrșitul secolului al XVII-lea, pe deplin consolidată în cel următor. Alte etimologii (sp. *berrueco* = stîncă granitică; it. *baroccho* = fraudă comercială sau fiscală), atestate tot în secolul al XVII-lea, par mult mai puțin probabile. Totuși, adevărata carieră a ideii nu începe decît prin depășirea expresiei tehnice (termen de bijuterie) și logice *(ragioni barocchi)*, pentru a se fixa definitiv în dicționare într-o accepție adjectivală. Dicționarul Academiei franceze (ed. 1740) precizează: „Baroc se folosește de asemenea în sens figurat pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă"[1]. Asimilarea și definirea estetică a noțiunii devin în felul acesta posibile.

2. Obstacolul esențial continuă să fie pînă azi, în toate mediile intelectuale, marea tenacitate a *înțelesului negativ al cuvîntului*. Sensul popular, tradițional, aproape invincibil, rămîne mereu acesta: „neregulat", deci imperfect, „bizar" deci urît, „extravagant" deci fals, ridicol, strident, identificat cu „prostul gust", exagerarea, emfaza, dezordinea, lipsa simțului estetic. Nu este greu de observat că apariția și răspîndirea acestei prejudecăți se datorește în primul rînd rezistențelor

---

[1] Alejandro Cioranescu, *El Barroco o el descumbrimiento del drama* (Universidad de la Laguna, 1957), p. 11—13; Franco Venturi, *La parola baroccho*, în *Rivista Storica Italiana*, LXXI (1959), p. 128—130; Helmuth Hatzfeld, *Uso y abuso del término „barroco" en la historia literaria*, în *Estudios sobre el barroco*, seg. ed. (Madrid, 1966), p. 418—430; Victor-L. Tapié, *Définition et histoire du mot baroque*, în *Le Baroque*, 3-e éd. (Paris, 1968), p. 5—16.

gustului și esteticii clasice, mai precis clasicizante, al cărui rigorism începe să compromită tot mai grav conceptul de baroc încă din secolul al XVII-lea, cînd se constituie dualitatea : clasic=perfect, baroc=imperfect. De o parte rigoare, severitate, armonie, echilibru, *bienséance* ; de cealaltă, afectare, exces, extravaganță, lipsă de măsură și simț al convenientelor.

Din această perioadă datează accepția negativă și chiar ridicolă a barocului, întreținută de romancieri (Le Sage, *Gil Blas*, l. VII, ch. XIII), ideologi (Voltaire, art. *Goût, Dictionnaire Philosophique*, Rousseau, art. *Baroque*, dar numai în muzică, *Encyclopédie, Suppl.*, 1776), de esteticieni enciclopediști (Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, 1788), de teoreticieni (F. Milizia, *Dizionario delle belle arti*, 1797). Ultimele texte, mai ales, sînt revelatorii. Pentru Quatremère de Quincy, barocul în arhitectură are o „nuanță de bizar", de rafinament abuziv. „Ideea de baroc atrage după sine pe aceea a ridicolului împins la exces". Milizia este și mai categoric : „Barocul este superlativul bizarului, excesul ridicolului", făcut din *stranezze, bizzarrerie, irregolarità, scorrezioni, convulsioni*, etc.[1]. Această nuanță polemică devine unul din marile locuri comune ale esteticii secolului al XIX-lea, mereu dispusă, în spirit clasic, tradițional, să identifice barocul cu „barbaria", cu ceea ce este „brut, lipsit de frumusețe, sălbatic", ca la Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik*, II, I, 1—2) sau cu „decadența" artei Renașterii, cum gîndește J. Burckhardt (*Der Cicerone*, 1855), apoi Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878). Prestigiul artei clasice apasă cu tărie asupra întregului destin al ideii de baroc, definind o incompatibilitate esențială, categorială.

Ultimul mare detractor al barocului, B. Croce, stă pe aceeași poziție, anticipată de Francesco de Sanctis. A sa *Storia della età barocca in*

---

[1] Carlo Calcaterra, *Il problema del barocco*, în *Questioni e correnti di storia letteraria* (Milano, 1949), III, p. 407, 409, 422.

Italia (1928) împinge demonstrația „decadenței“ pînă la ultimele consecințe : „Mod de perversiune și de urît artistic“, „ruină literară“, „epocă de depresiune spirituală și de ariditate creatoare“, al cărui simbol de „valoare estetică negativă“ ar fi barocul. Intransigența esteticianului italian se menține vie pînă la capăt, în ciuda progreselor cercetărilor moderne : „varietate de urît“, „formă de prost gust estetic“[1]. Evident, viziunea actuală este total diferită, de n-ar fi decît în baza principiului estetic (admis de același Croce) că nu există opere de artă integral „urîte“, salvate măcar prin fragmente calitativ egale cu orice altă creație. Pe de altă parte, există opere „baroce“ reușite sau neizbutite, după împrejurări. Orice operă, indiferent de „stil“, este „estetică“, dacă participă la condiția artei. În orice caz, teza negativă tradițională conform căreia barocul reprezintă doar o alterare și o degenerare a Renașterii, un fenomen de iregularitate, trebuie cu desăvîrșire părăsită. Există o „ordine“ barocă[2]. Analiza actuală recunoaște barocului aceleași atribute categoriale, spirituale și estetice precum oricărei alte esențe sau epoci, precis caracterizate, din istoria artei și literaturii. Operei baroce — la fel — un principiu specific de organizare, precum oricărei opere de artă cu personalitate estetică bine definită.

3. O serioasă rezistență întîmpină barocul și prin includerea în seria *categoriilor* esențiale ale spiritului, în *tipologia* fundamentală a concepțiilor de viață. În acest mod, barocul devine o *forma mentis,* o constantă a vieții spirituale și, implicit, o structură permanentă a istoriei artei. De unde recunoașterea și definirea unui baroc etern, supraistoric, cu manifestări neîntrerupte și perfect normale, verificate din

---

[1] B. Croce, *Storia della età barocca in Italia, Pensiero, Poesia e Letteratura, Vita morale,* ter. ed. (Bari, 1953), p. 20—24, 46, 496 ; *Teorie e fantasie moderne sul barocco,* în *La Critica,* XXXVI (1938), p. 226—229 ; *Quaderni della „Critica“,* 4, aprile 1964, p. 83—84 (despre *Du baroque* al lui Eugenio D' Ors).

[2] Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique* (Paris, 1955), p. 31 ; Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur* (Paris, 1968), p. 17, 249, 255.

preistorie și pînă în epoca actuală. Alături de clasicism și romantism, barocul ar constitui un al treilea tip utopic de contemplație a existenței, un mod fundamental de a trăi și a simți. Numai că dificultatea nu constă în admiterea acestui postulat, cît în definirea și disocierea exactă a „viziunii" tipic baroce, de celelalte forme eterne ale conștiinței.

Dacă, într-o astfel de tipologie, esențială este, mai ales, relația dintre energiile spiritului, situate în relații armonice sau dezarmonice, unitare sau contradictorii, și dacă recunoaștem că spiritul clasic realizează în mod exemplar prima tendință, atunci barocul exprimă și simbolizează impulsul opus, spre dezechilibru, contrarietate și iregularitate. Cînd ordinea, măsura și norma nu mai corespunde aspirațiilor spiritului, în plină efervescență și dilatare interioară, atunci barocul apare ca o necesitate existențială, ca o soluție a unor insatisfacții morale inevitabile. Din care cauză se poate admite că „rebeliunea", și în tot cazul perturbarea stabilității existenței, constituie un impuls „baroc" permanent și universal.

a) O primă concluzie ar fi că barocul exprimă sentimentul universal al contradicțiilor vieții, polaritatea, conflictul tendințelor antagonice, divergente, creator de contraste, opoziții și oscilații continui. Formula — propusă mai ales de filozofia germană a stilului (Arthur Hübscher)[1], admisă și de eseistica modernă (Eugenio D'Ors)[2] — prezintă avantajul integrării barocului marilor compartimente spirituale tradiționale (eleatism — heraclitism) și în același timp al legitimării stării permanente de „criză", tensiune și ambiguitate care definește barocul la toate nivelele. Caracterul său dramatic, patetic și neliniștit, n-ar mai reprezenta în felul acesta o anomalie, o excepție, o calitate negativă,

---

[1] Arthur Hübscher, *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls*, în *Euphorion*, vol. 24 (1922), p. 517—562, 759—805.

[2] Eugenio D'Ors, *Du baroque*, tr. fr. (Paris, 1968), p. 29, 33.

ci un aspect caracteristic al vieţii, trăită sub regimul contradicţiei interioare, latente, al echilibrului etern instabil.

Acest specific „baroc" — al pendulării și antitezei spirituale acute — determină, după toate indiciile, exacerbarea tensiunii interioare pînă la limita exploziei, ruperii oricărei coeziuni și unităţi. Barocul împinge la paroxism dinamismul impulsiv, tendinţa structurală spre contrast și dezagregare. De unde senzaţia predominantă de „ruptură", „spargere", „erupţie", sugerarea permanentă a posibilităţii răsturnărilor violente, loviturilor de teatru, schimbărilor de registru, stil *volte face*. Barocul ne rezervă totdeauna surprize, modificări subite de regim, dilatări și desfășurări imprevizibile, printr-o subminare latentă a organizării unităţii și sintezei artistice. Aceasta totuși există, căci în caz contrar opera de artă barocă de orice tip ar ieși de sub regimul creaţiei. Dar ea are nevoie, pentru a fi bine înţeleasă, de o mare receptivitate pentru „forma deschisă" și coeziunea estetică latentă, chiar dacă obscură, perceptibilă la limită.

b) Instabilitatea structurală a barocului și-ar găsi și ea, în același mod, explicaţia esenţială. Opera barocă sugerează mobilitatea, fluiditatea, mișcarea. „Omul — afirmă sculptorul baroc Bernini — nu este niciodată mai asemănător sie însuși decît atunci cînd se mișcă". Condiţia sa morală, contradictorie, alternativă, cu nostalgii infinite și satisfacţii imediate, determină devenirea, deplasarea continuă. Wölfflin a observat se pare primul, desfășurarea pe verticală a spiritului baroc, impulsul său ascensional, nelimitat[1]. În plan orizontal, metamorfoza, incertitudinea, evanescenţa și oscilaţia barocă derivă, fără îndoială, din aceeași inconsecvenţă funciară, din aceeași intuiţie centrală a lumii și vieţii sub specia schimbării, mișcării, efemerităţii. Totul trece, totul moare. Timpul dobîndește valoare extraordinară. Nimic nu-l poate depăși sau învinge. De unde o dublă consecinţă : pe latura conștiinţei morale, se

---

[1] Heinrich Wölfflin, ***Renaissance et baroque,*** tr. fr. (Paris, 1967), p. 135, 151, 194.

consolidează sentimentul profund melancolic, elegiac, al vanităţii existenţei, al caducităţii şi ruinei universale, cu termen final moartea, imagine barocă obsedantă[1]. Pe latură superficial-epicuree, o înclinare pronunţată spre expedient, plăcere şi satisfacţie imediată, spre inconstanţă şi amoralitate, tipul simbolic al acestei atitudini, care sfidează toate criteriile etice stabile, autoritare, fiind Don Juan, erou baroc exemplar[2].

c) Dualismul afectează în mod hotărîtor întreaga percepţie a existenţei, oscilantă, amestec de realitate şi irealitate, esenţă şi aparenţă (*estre* şi *paroistre* la Agrippa d'Aubigné), adevăr şi iluzie, alternanţe profund baroce. Un titlu ca al piesei lui Calderón *Viaţa este vis*, un vers ca al lui Desmarets : „Este o iluzie, sînt oare adevărate ?" exprimă tocmai această incertitudine. Situaţia, fără îndoială, este eternă, universală. În variantă barocă termenii fundamentali decurg din necesitatea esenţială a cultivării aparenţelor, iluziei, visului, cu toate implicaţiile şi exagerările sale : fascinaţie pentru jocuri şi reflexe de lumină, în apă sau oglindă, miraje şi *fata morgana*, imagini instabile, falacioase, multiplicate la infinit, reflectate una în alta, printr-o dilatare progresivă a perspectivei iluzorii ; efecte artificioase de sală şi scenă, teatralitate de mare spectacol — decoruri, pompă, magnificenţă, fast, lux, splendoare — vocaţia serbărilor şi a înscenărilor grandioase[3], contemplarea universului *sub speciae theatri, El gran teatro del mundo* (Calderón), *teatro delle meraviglie*, teme şi formule eminamente baroce. Acestui ficţionalism şi convenţionalism spectacular *(comme si, als ob)* îi corespunde în ordinea psihologică-morală un mare gust pentru osten-

---

[1] Cîteva observaţii convergente : André Chastel, *Le baroque et la mort*, în *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* (Roma, 1955), p. 33—46 ; Giovanni Getto, *Umanità e stile nel barocco*, (W. Binni — R. Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, Milano—Messina, 1964, p. 549—551) ; Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesia barroca* (Madrid, 1966), p. 42—43.

[2] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 127—128.

[3] Richard Alewyn, *L'Univers du baroque*, tr. fr. (Paris, 1964).

ţie, deghizare, mistificare, „mască". Devine curentă teoria şi apologia iluzionării, cultul personajului simulant, al actorului care joacă un „rol", imită şi contraface. Omul însuşi este considerat, precum la Ronsard, *une fable.*

Aceasta ar fi psihologia barocă prin excelenţă, prezidată de doi arhetipi : Circe (simbolul metamorfozei) şi păunul (simbolul ostentaţiei)[1].

Organizarea existenţei în sensul duplicităţii, ipocriziei defensive şi salvării aparenţelor, principiu care în secolul al XVII-lea se numeşte : în Italia *dissimulazione onesta,* în Spania *discreción* şi *prudencia,* în Franţa *honnêteté* şi *maîtrise de soi,* cu teoreticieni celebri (Torquatto Accetta, Baltasar Gracián, Faret, Chevalier de Méré) ţine, la fel, de cea mai pură esenţă morală barocă. Exhibiţia, travestiul, artificiul, parada, toate acestea devin note sufleteşti specifice, metode de existenţă. Ele au contribuit în bună măsură la compromiterea mentalităţii baroce. Dar dacă ne învingem prejudecăţile, ne dăm seama că ne aflăm în faţa unor consecinţe inevitabile. Spiritul baroc, disociat în esenţă, încearcă să-şi refacă unitatea originară, să elimine vidul interior şi atunci el supralicitează în sensul formei, insistent solicitată să sugereze sau să suplinească — prin abundenţă, abilitate, artificiu, efort de convingere — existenţa unui conţinut absent. De aici provine paradoxul patetic al artei baroce, care se sileşte să-şi salveze insuficienţa prin mari gesturi de exhibiţie, printr-o retorică grandilocventă a aparenţelor. Sub jocul lor înşelător s-ar ascunde, de fapt, o voinţă dramatică de interiorizare[2]. Înţelegem de ce barocul devine fascinant pentru toate spiritele care detestă emfaza, impostura, grimasa teatrală. Această sfidare absolută

---

[1] Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon* (Paris, 1954).

[2] Ives Bonnefoy, *Rome 1630, Définition du baroque,* în *Preuves,* nr. 189, oct. 1966, p. 3—14.

a naturaleţei şi autenticităţii intrigă şi obsedează, precum orice perversiune a tendinţelor naturale.

Natură structural ambiguă, bipolară, spiritul baroc răstoarnă sistematic iluzia în deziluzie, pierderea certitudinii realităţii este însoţită permanent de o inevitabilă decepţie. Lui *el engaño* îi corespunde reversul medaliei, *el desengaño,* amăgire şi dezamăgire, demistificare, conştiinţa permanentă a iluzionării, conflict al cunoaşterii convertit în satisfacţie subtilă. Trecerea de la *inganno al disinganno,* — observă un estetician baroc italian E. Tesauro — „răspunde unei plăceri secrete şi înnăscute a spiritului omenesc, aceea de a fi înşelat cu ingeniozitate"[1]. Voluptate a himerei lucide, a aspiraţiei spre utopic şi renegare a mistificaţiei. Stare de spirit specific barocă, iluzie deziluzionată de spectacolul instabilităţii universale, urmată de contestarea blazată a propriei „minciuni" efemere. Demascarea şi satira ipocriziei, fanfaronului, imposturii — foarte frecventă în literatura barocă — se înscrie în aceeaşi psihologie[2].

d) Dezagregarea lăuntrică, producătoare de antiteze în serie, scindează întreaga viziune barocă a lumii, exprimată printr-o serie de opoziţii tipice, însoţite de conştiinţa lor manifestă : cosmogonice şi antropologice, epistemologice şi mistice, ştiinţifice şi estetice, toate conciliate în sinteze ambigui şi întrucîtva „ironice". Materie şi spirit, imanenţă şi transcendenţă, natural şi supranatural, teluric şi celest, timp şi eternitate, trup şi suflet, viaţă şi moarte, libertinaj şi asceză şi alte asemenea impulsiuni contradictorii, profund paradoxale, definesc teme, situaţii şi alternative specific baroce : „A muri pentru a nu muri", „crucificarea este un triumf", etc. Ca şi oscilarea între ştiinţific şi miraculos, iraţional şi raţional, înţelepciune şi naivitate, bine şi rău, frumos şi urît, *docere* şi *delectare.* În acest sens, Pascal, obsedat de

---

[1] Jean Rousset, *op. cit.*, p. 69.

[2] Ilustraţii spaniole la : Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesia española del siglo XVII (op. cit.*, p. 11—94).

miracol și neant, de „rațiunea“ inimii și a intelectului, de îngeri și demoni, de infinitul mare și infinitul mic, pare a fi un spirit eminamente baroc.

e) Același antagonism reapare și pe plan psihologic, mișcat de forțe în perpetuă tensiune (rațiune și pasiune, spirit și simțuri, trup și suflet) cu notă dominantă dedublarea și interiorizarea, note „moderne“. Personajele baroce capabile de autoreflectare, de introspecție, ilustrează duplicitatea, disocierea morală. Ele *știu*, că poartă o „mască“, ele sînt *conștiente* de propria lor iluzionare. Acest eu dedublat, scindat, antinomic, interiorizat, ar constitui, după unii dintre cei mai buni cunoscători, pe texte, ai literaturii baroce, cea mai importantă inovație a artei baroce[1]. Ea ilustrează ultima fază a dicotomiei baroce.

Tradus în termeni de *intelect* și *ingegno* (genialitate artistică și judecată de gust, facultate intermediară între sensibilitate și inteligență, combinație de „dialectică“ și „retorică“) acest dualism determină o nouă definiție a poetului, amestec de *Pazzo* și *Savio*, de „nebun“ și „înțelept“, „doi inamici asociați în mod straniu“ (Tommaso Ceva)[2], capabil de simțiri spiritualizate, visări raționalizate, închipuiri controlate, capricii, bizarerii și furii lucide. Căci, deși tendința fundamentală a imaginației baroce este disponibilitatea și libertatea totală („mînă liberă și minte poetică“ spune Salvator Rosa), autonomia și chiar libertinajul[3], ea se desfășoară sub specia unei logici poetice speciale : *arguzia*, producătoare de *acutezze*, *agudezas* sau *concetti*, creațiile cele mai specifice ale spiritului baroc, de o largă teoretizare și aplicare literară. În economia intelectului, aceste *acutezze* sînt paralele și echivalente silogismelor, făcînd același oficiu combinativ și asociativ cu elementele imaginației.

---

[1] Alejandro Cioranescu, *op. cit.*, p. 331.

[2] Carlo Calcaterra, *op. cit.*, p. 461—463.

[3] Giuseppe Zonta, *Rinascimento, aristotelismo e barocco*, în *Giornale storico della letteratura italiana*, LII (1934), p. 208, 226, 228.

În locul lui *inventio* din vechea retorică, accentul cade pe *dispositio*, rezultat al unor facultăți mixte, duble, avînd contradicția și corespondența drept geneză și metodă. De unde și ambivalența rezultatelor : cînd metaforice, cînd paradoxale, cultivînd în toate cazurile contrastul, nu odată epigramatic sau ironic. Căci totul se bazează pe ingeniozități și îndrăzneli prin definiție ambigui.

f) Trăirea intensă a decepției atrage după sine pesimismul și, în orice caz, scepticismul, sentimentul accentuat al îndoielii. În ciuda fastului său, barocul relevă o mentalitate aproape tristă, apăsată de incertitudini, neliniștită. Optimismului Renașterii îi succede conștiința predestinării, fatalității, arbitrarului voinței divine, efecte mai curînd ale Reformei decît ale Contra-reformei. Morala stoică, eroică, întemeiată pe abnegare, renunțare, credință, fidelitate, tipică protestantismului, lucrează în același sens. Războaiele religioase, persecuțiile, accentuează această stare de spirit. Confruntările sînt inevitabile, frecvente și dureroase. Dacă totul este efemer, inconsistent, înșelător, salvarea incertă, forțele supra-individuale copleșitoare, idealul înalt o himeră irealizabilă, spiritul nu poate fi săpînit decît de umilință, de conștiința decadenței, a vanității eforturilor. De unde o dublă reacțiune, aproape simultană : sentimentul neantului („totul este iluzie"), urmat de compensații mistice, recluziune, asceză, *memento mori*, și aspirația satisfacției imediate, expedient individualist-epicureu, chemat să umple repede, în planul existenței zilnice, același vid interior, aceeași obsesie resemnată a aparențelor. Curiosul amestec baroc de ascetism și hedonism, de funerar și voluptate, nu se explică altfel. El reapare în toate perioadele de „decadență", de sfîrșit de ciclu istoric, prielnice apariției misticilor degradate și estetismelor, combinațiilor stranii de esoterism, macabru și senzualitate.

4. Definiția tipologică a barocului determină și consolidează conceptul de *stil baroc*, noțiune-cheie, esențială pentru înțelegerea și definirea întregului fenomen. Fără a ignora cîtuși de puțin dificultățile

ideii de „stil“, indicate atît de esteticieni (B. Croce), cît și de istorici[1], privitoare, între altele, și la anularea particularităților artistice sau istorice a operelor și epocilor concrete, nimeni nu ne poate opri să surprindem, în limitele metodei respective, un stil baroc „etern“, cu apariții istorice periodice și diferențiate, definit în sensul unui concept și fenomen estetic universal. Prin esențializare și generalizare, obținem un grup de note „baroce“, regăsite în diferite zone geografice, istorice, lingvistice, extrase prin analiza tuturor artelor, cu punct de plecare în barocul plastic, de unde noțiunea se transmite, începînd din al doilea deceniu al secolului nostru, și teoriei literaturii. De altfel, a găsi concordanțe și paralelisme între pictorii și scriitorii baroci, între Cervantes și Velázquez de pildă (cum procedează Hatzfeld) nu este un procedeu chiar atît de inedit, „modern“ (sau abuziv!) cum s-ar părea. De vreme ce, pînă și în plină perioadă renascentistă și barocă, se stabilesc astfel de asociații — retrospective — inspirate de noțiuni baroce tipice (grotesc, iluzionism, *abusus*, etc.), regăsite de unii critici ai epocii în opere și idei estetice antice (Vitruviu, Quintilian), asimilate și recunoscute ca pre-baroce[2].

Prima recunoaștere a barocului ca *stil artistic* independent, cu note definitorii proprii, chiar dacă negative în raport cu Renașterea, aparține lui J. Burckhardt *(Der Cicerone,* 1855), care deschide drumul tuturor caracterizărilor stilistice ulterioare. Toate au la bază afinități, analogii și constante istorico-estetice, metodă care îndreptățește recunoașterea, măcar în sensul extensiv al cuvîntului, a unui „baroc antic“ (despre care scria, încă în 1881, Wilamowitz-Moellendorff), specific epo-

---

[1] Guido Marpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e barocco,* în *Retorica e Barocco,* p. 152, 158—160; Delio Cantimori, *Il dibattito sul barocco,* în *Rivista storica italiana,* LXXXII (1960), p. 496.

[2] Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1914), I, p. 188—191.

cii elenistice[1], a unui „baroc indian" și, mai ales, a unei întregi serii de fenomenalități baroce internaționale, în timp și spațiu (22 la număr după Eugenio D'Ors !), oricîtă exagerare ar intra în acest spirit analitic[2].

După cum, nimic mai legitim decît a grupa, asocia sau deriva, din aceeași categorie tipologică și stil artistic, totalitatea „curentelor" de esență barocă, afirmate în literaturile europene ale secolelor XVI și XVII : *eufuism, metaphysical poets* (Anglia), *gongorism, conceptism, culteranism* (Spania), *marinism* (Italia), *prețiozitate, rococo* (Franța), a căror analiză nu intră în economia acestui articol. O mențiune specială, totuși, pentru conceptul de *manierism,* care concurează în mod serios, de aproximativ trei decenii, pozițiile istorice, teoretice și estetice ale barocului, adevărat „rival" terminologic, întemeiat de fapt pe observații destul de vechi, unele chiar clasice (a demonstrat-o și Tudor Vianu)[3], fără argumente decisive care să îndreptățească substituirea. Pozițiile spirituale, morale, estetice sînt substanțial aceleași. Istoricește, manierismul s-ar intercala între Renaștere, pe care o edulcorează, și Baroc, fenomen verificabil îndeosebi în pictură (Pontormo, Parmigiano, Tintoretto, Bronzino), ceea ce ar legitima totuși, din plin, asimilarea sa cu „pre-barocul". Singura pistă fertilă este oferită, deocamdată, doar de analiza stilistică, prin disocieri la limita nuanței[4].

---

[1] René Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship,* în *Concepts of Criticism* (New-Haven and London, 1965), p. 70—71.

[2] Glose explicative la Matei Călinescu, *Clasic-Romantic-Baroc-Manierist,* în *Eseuri despre literatura modernă* (Buc., 1970), p. 139—140, în volumul de față, p. 48—49.

[3] Tudor Vianu, *Manierism și asianism,* în *Studii de literatură universală și comparată* (Buc., 1963), p. 612—620.

[4] Cele mai concludente rezultate le-a obținut, se pare, Marcel Raymond : *Aux frontières du manièrisme et du baroque,* în *Actes des journées internationales d'étude du baroque* (Montauban, 1968), p. 82.

Noi argumente aduce și teoria evoluției stilurilor, conform căreia barocul constituie o fază inevitabilă a oricărui stil, caracterizată prin eliberarea și proliferarea formelor. Anticipată de J. Burckardt și mai ales de H. Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888), unde se admite evoluția artelor prin uzură și „tocire", teza este reluată și sistematizată de H. Focillon (*Vie des formes*, 1939), într-o schemă tripartită : arhaică (de căutare a echilibrului), clasică (de plenitudine și ordine) și barocă (de exuberanță și fantezie). Delimitarea stilistică se produce deci, încă o dată, față de clasicism, ceea ce dă cea mai bună indicație asupra direcției spiritului baroc, care ar fi supus el însuși unei evoluții interioare, pe faze : manierism pre-baroc, baroc „clasic", baroc tîrziu, decadent sau „barochism". Periodizarea lui Hatzfeld, stabilită după scheme germane tradiționale (*Frührenaissance, Spätrenaissance* etc., respectiv : microbaroc, macrobaroc și barochism), este acceptată și de alții. Renașterea s-ar „transforma" în gotic, manierism, baroc și baroc tîrziu *(late baroque)*[1].

Adevărata complicație stă în altă parte. Căci dacă, în special prin contribuțiile lui Wölfflin, sistematizate în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), esența stilului baroc este suficient de clarificată în artele plastice, marea dificultate continuă să rămînă aplicarea categoriilor stabilite în domeniul specific al literaturii, operație inițiată mai întii de critica germană, prin Fr. Strich și O. Walzel (1916). Spre deosebire de stilul clasic (linear, reprezentări plane, forme închise, multiplicitate și claritate), barocul — după Wölfflin — cultivă picturalul, reprezentarea în profunzime, forma deschisă, unitatea și clarobscurul. Sînt însă pe deplin aplicabile toate aceste categorii și literaturii ? Sau dacă faptul se verifică, nu sînt ele totuși prea generale, prea abstracte ? Comparațiile cele mai strînse, nedivagant-eseistice, resping net picturalul și

---

[1] Wylie Sypher, ***Four Stages of Renaissance Style, Transformations in Art and Literature, 1400—1700*** (New-York, 1956), p. 184.

perspectiva în adîncime, acceptă însă realitatea formei deschise și a unității globale, cu accent puternic pe ideea de mișcare (ignorată total de Wölfflin), net opusă stabilității clasice (Marcel Raymond). Alte definiții (propuse de Jean Rousset) rețin : instabilitatea (echilibrul care se desface), mobilitatea (opera în desfășurare), metamorfoza (unitatea care se schimbă), dominarea decorului (jocul de iluzii). Soluția finală de sinteză n-o poate da decît esența contradictorie a spiritului baroc, fundamental antitetic.

Nota caracteristică a acestui stil ar fi deci tensiunea, predispoziția esențială spre efect de disonanță și contrast — de la simpla surpriză și uimire, pînă la ruptura și discordanța dramatică patetică, — creatoare de impresii instabile, mobile, caleidoscopice, tot mai violente, efect al unei tendințe de supraabundență și confuzie progresivă a contururilor. Căci, condiția și în același timp tehnica tipic barocă rămîne mereu disputa dintre conținut și formă, respectiv între esență și aparență, conflictul dintre existențial și vizual, rezolvat doar pentru o clipă, anulat în însăși confruntarea și suprapunerea efemeră a celor două planuri. Totul se petrece ca și cum materia ar mima spiritul, mistificația s-ar suprapune adevărului, minciuna aparenței ar înlocui esența, tranzitoriul ar lua locul idealului, halucinația și forma ar aboli fugitiv realitatea, profanul ar absorbi sacrul și i s-ar substitui. De unde și ruperea imaginei de substructura „trăirii“ sale, efortul său exacerbat de a seduce, convinge și iluziona prin ea însăși. Pe scurt, un formalism patetic, sentimentul „artistului-în-reprezentație“, teatralitatea, spectaculozitatea, care-și propun să devină propriul lor conținut. Totul însă efemer, profund instabil, căci paradoxul acestui stil n-are durată, ci numai intermitență. Barocul se ia pentru o clipă în serios, se convinge pe sine și pe alții fugitiv de excelența iluziei sale, apoi își demască jocul.

Cîteva note estetice tipice derivă din aceeași instabilitate și agitație interioară. Viziunea mișcării, mobilitatea permanentă, face imposibilă orice reprezentare exactă, obiectivă, „naturalistă“. Imaginea devine

imprecisă, flotantă, convulsivă. Formele care se desfac, foiesc, debordează la infinit — „involtul barocului“ de care amintește și Lucian Blaga[1] — predispun la exuberanță și proliferare ornamentată. Barocul nu poate fi din această cauză decît decorativ și extravagant. Latențele sale antagonice îl împing la disonanțe și contraste tot mai exagerate, duse la extrema limită a congruenței. Logica sa interioară este a auto-anihilării prin explozie. Din care cauză, barocul se află în permanență la limita dezagregării estetice, a non-artei. În sfîrșit, disputa dintre spirit și materie se rezolvă totdeauna în favoarea spiritualizării, a elevației imateriale. Barocul este predispus organic spre idealizarea și transfigurarea totală a existenței și a imaginii sale.

Pot fi aplicate aceste note tuturor manifestărilor spiritului și civilizației, sau măcar totalității aspectelor unei perioade istorice bine determinate (ideologice, științifice, artistice, literare), în sensul configurării unui stil de epocă ? Există un baroc sincronic sau numai unul diacronic ? Vom spune că ambele răspunsuri sînt posibile, întrucît corespund unor realități și analize diferite, asociate doar prin note generale. Dar nu trebuie pierdut din vedere că nici un stil n-are o prezență istorică exclusivă, că el coexistă cu alte stiluri, că definiția stilistică și cea istorică nu se suprapun niciodată integral și că, în sfîrșit, orice stil, deci și barocul, prin însăși permanența esenței sale, constituie o „constantă istorică“, deci prin definiție recurentă. În sfîrșit, să nu uităm nici faptul că orice „istorizare“ a stilurilor cîștigă în precizie concretă, documentară, dar pierde în mod inevitabil în dimensiuni și semnificații teoretice.

5. Partizanii *definiției istorice* sînt dispuși să recunoască existența barocului exclusiv între anume limite cronologice, mai mult sau mai puțin precise, care ar acoperi sfîrșitul secolului al XVI-lea (un *terminus a quo* probabil : 1572, anul compunerii *Stanțelor* lui D'Aubigné), al XVII-lea în întregime, și prima jumătate a celui de al XVIII-lea. În

---

[1] Lucian Blaga, ***Trilogia valorilor*** **(Buc., 1946), p. 120.**

felul acesta, barocul ar constitui un concept pur istoric, caracteristic doar unor fenomene spirituale și culturale europene, bine limitate în timp, cu răsfrîngeri numai în țările aflate sub influență occidentală. Mai mult : tendința unor cercetări moderne este să vadă secolul al XVII-lea (anterior definit eminamente „clasic" !) drept secolul baroc prin excelență[1]. Se propun și diferite „periodizări" pe „generații", de natură să răstoarne întreaga cronologie tradițională. Astfel, după Hatzfeld, Renașterea ar acoperi anii 1500—1530 (Italia), 1530—1580 (Spania), 1550—1590 (Franța) ; manierismul (prima fază a barocului) s-ar desfășura între 1530—1570 (Italia), 1570—1600 (Spania), 1590—1640 (Franța) ; barocul propriu-zis între 1570—1600 (Italia), 1600—1630 (Spania), 1640—1680 (Franța) ; în sfîrșit barochismul, ultima fază a barocului, ar include anii 1600—1630 (Italia), 1630—1670 (Spania), și 1680—1710 (Franța). Astfel de secționări sînt prin însăși natura lor convenționale. Obiecțiile grave sînt altele.

Dacă putem admite fără mari dificultăți că esența unui stil este exprimată doar de operele fundamentale, reprezentative, ale unei perioade, și, eventual, chiar faptul că toate operele literare importante ale secolului al XVII-lea ar fi baroce (Tasso, Cervantes, Racine), extinderea notelor specific baroce la totalitatea artelor, genurilor și operelor epocii respective, nu rezistă examenului obiectiv[2]. Analiza a cinci concepte-cheie : spațialitatea, teatralitatea, ornamentalitatea, mișcarea („ritmica vitală"), monumentalitatea, pare destul de concludentă[3]. O predominanță masivă a spiritului baroc se observă, în primul rînd pe scenă și în sfera genului

---

[1] O sinteză, pentru domeniul francez, la Marcel Raymond : *Le baroque littéraire français (état de la question)*, în *Vérité et poésie* (Neuchâtel, 1964), p. 149—174.

[2] John M. Mueller, *Baroque — Is it Datum, Hypothesis, or Tautology ?* în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XII (1954), p. 421—437.

[3] Alden Buker, *The Baroque S-T-O-R-M-, A Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory*, Ibidem, XXII (1964), p. 303—313.

dramatic. Fenomenele literare și plastice nu coincid[1]. Intensitatea și frecvența unor tendințe nu este omogen repartizată, decalajele sînt serioase, eclectismul pare să domine în special secolul „luminilor". Realitatea este că, în aceeași perioadă istorică, se constată coexistența mai multor *Zeitgeist*, paralele, interferente și interdependente. În definitiv, de ce „eonii" clasici și baroci n-ar coexista, cu faze de echilibru, predominanță sau ambiguitate ? De altfel, analiza nu recunoaște niciodată opere clasice sau baroce pure. Echivalențele automatice rigide sînt totdeauna false. Racine are în același timp aspirații clasice și baroce în proporții variabile. În aceeași perioadă, arhitectura rămîne clasică, iar artele minore baroce. În plină epocă de decadență artistică barocă, ideologia, știința, dreptul natural fac progrese considerabile.

Explicația acestor contradicții stă și în faptul că asupra structurii spiritului baroc acționează cauzalități, determinări și influențe heterogene, adesea chiar divergente : etnice („spaniolismul" și „vitalismul" stilului baroc), ideologice (spiritul Contra-reformei), politice (criza războaielor religioase, războiul de 30 de ani), și social-economice, într-o foarte complicată interdependență. Pare acum destul de limpede că, în aceeași perioadă istorică, barocul este stimulat și răspunde mai bine aspirațiilor și gustului societății aristocratico-țărănești, iar clasicismul societății urbane, burgheze. Barocul se adresează societății clericale și feudalismului aristocratic, iubitor de plăceri, prestigiu, pompă, magnificență, lux, cu priză directă asupra maselor populare, sensibile la religia rituală și arta spectaculoasă. În timp ce clasicismul, intelectual, abstract, auster, convine mai bine burgheziei laice, severe și aplicate. De o parte o artă de elită, capabilă — prin panaș și propagandă — să seducă, să convertească și să rețină masele ; de alta, o artă interiorizată, de problematică morală, preocupată de progres și cunoaștere.

---

[1] Mario Praz, *Baroque in England*, în *Modern Philology*, LXII (1964), p. 169.

Azi nu mai poate fi nici o îndoială că barocul a fost adoptat, în primul rînd, de societatea senorială și rurală, profund conservatoare, absolutistă, în timp ce clasicismul a întrunit adeziunea burgheziei raționaliste, cu predispoziții liberale. Barocul este legat de destinele unei clase în decadență, clasicismul de o clasă în ascensiune[1].

6. Toate aceste concluzii tind la înlocuirea și în orice caz la dublarea dualității tradiționale *clasic-romantic* printr-o nouă polaritate : *clasic-baroc* în cadrul căreia barocul ar constitui definiția inversă a spiritului clasic, respectiv a clasicismului. Atît fenomenologic cît și morfologic barocul se opune diametral clasicului și clasicismului, prin delimitări care anticipă din plin romantismul, în această antinomie barocul avînd atît prioritatea cronolgiei, cît și a disocierilor esențiale.

Se poate deci spune că ori de cîte ori principiile clasice decad sau sînt contestate, barocul („gust contrar principiilor admise", cum îl definește și Quatremère de Quincy) își face apariția. El înflorește în fazele de depresiune sau decădere a conștiinței clasice (antice sau moderne), cînd impulsiunile spontane, vitale, intră în rebeliune împotriva normelor și reflexelor culturii rinascentiste-clasice. De altfel, de la Hegel la Wölfflin și de la Eugenio D'Ors la H. Focillon, barocul este definit mai ales în funcție de insubordonare față de mentalitatea și arta clasică. În timp ce spiritul clasic promovează stabilitatea, unitatea, măsura, ordinea, echilibrul, claritatea, raționalitatea, analiza, simplitatea, barocul este atras de mobilitate, discontinuitate, dezechilibru, polimorfism, multipolaritate, tensiune, iraționalitate, sinteză, imaginativ, com-

---

[1] Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme* (Paris, 1957), *Baroque et classicisme*, în *Annales*, 4, oct.—dec., 1959, p. 719—731, *Le baroque et la société de l'Europe moderne*, în *Retorica e barocco*, p. 225—231 ; Pierre Francastel, *Baroque et classicisme : histoire ou typologie des civilisations ?* în *Annales*, 1, janv.—mars 1959, p. 142—151 ; Robert Mandrou, *Le baroque européen : mentalité pathétique et révolution sociale*, ibidem, 5, sept.—oct., 1960, p. 898—914 ; Gábor Tolnai, *Des problèmes du baroque*, în *Acta litteraria*, IX (1967), p. 87—114.

plicație. Clasicul este canonic, normal și normativ, autoritar; barocul — insolit, original, spontan, nou, „modern". Unul este imitativ, realist, verosimil; altul expresiv, manierist, sugestiv. Clasicul se orientează spre speculație și abstracțiune; barocul spre persuasiune, oratorie și eficacitate. Formele clasice „apasă", au „greutate", ale barocului „zboară", etc[1].

Se pot face multe alte asemenea paralelisme, substituind mai peste tot notele recunoscute drept „romantice", prin note „baroce", identice sau asemănătoare, un ingenios tablou sinoptic, singurul de altfel în critica noastră anterioară, fiind al lui G. Călinescu: *Clasicism, romantism, baroc*, din *Impresii asupra literaturii spaniole* (1945)[2]. Sigur este că, oricît de relativă și utopică ar fi tipologia abstractă, barocul anticipă pe foarte multe laturi romantismul (subiectivism, mare sensibilitate, iraționalism, naturism, spirit imaginativ, evazionism, rebeliune și impuls anti-normativ, etc.), „descoperire" departe de a aparține lui Eugenio D'Ors și altor moderni[3]. Mai ales în domeniul stilului și al teoriei estetice, erudiții ca G. Toffanin și Farinelli[4] critici ca E. Faguet și alții, au avut aceeași intuiție, intrată și în unele dicționare[5]. Din per-

---

[1] La referințele anterioare și: Eugenio D'Ors, *A Propos du baroque*, în *Retorica e barocco*, p. 53—54; Pierre Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque*, ibidem, p. 55—60, Joyce G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France* (Paris, 1962), p. 187.

[2] În volumul de față, p. 10—21.

[3] Lorenzo Giusso, *Senso cattolico-romantico del barocco*, în *Retorica e barocco*, p. 75—83; Luciano Anceschi, *Idea del barocco*, în *Barocco e novecento* (Milano, 1960), p. 3—20; în același sens și Tudor Vianu: *Începuturile iraționalismului modern*, în *Studii de filosofie și estetică* (Buc., 1939), p. 53—71, în volumul de față p. 250—266.

[4] Arturo Farinelli, *Il romanticismo nel mondo latino* (Torino, 1927), II, p. 226.

[5] Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, I, *Terminos y conceptos literarios* (Madrid, 1949), p. 124—125 („una bomba formidable").

spectiva clasică, stilul romantic devine inevitabil baroc și „urît", noțiune cu vocație barocă.

În această ipoteză se mai poate vorbi de un baroc formulă intermediară, de „o oscilație între clasicism și romantism" cum scrie și G. Călinescu ? Desigur că nu. Distincțiile structurale sînt sau par a fi, de fapt, altele. Dar este foarte adevărat că „barocul e un tip utopic, inexistent în stare pură, în realitate existînd numai compromisuri între clasic și baroc, între baroc și romantic". Artiștii baroci dezvoltă elementele și temele clasice prin ingeniozități personale atît de mari, încît tehnica absoarbe inspirația și punctul său de plecare. În planul istoric structurile substanțiale, stilistice și istorice își pierd delimitările riguroase. Ce este secolul al XVII-lea ? Pe un fundal baroc se profilează un număr de insule clasice (în special între 1660—1685), momente intermitente de echilibru și perfecțiune, într-o mare barocă plină de tensiuni tragice. Sau, poate și mai exact, secolul al XVII-lea este produsul unor restricții impuse de gustul clasic, dirigist, al autorității regale, spontaneităților literare personale. Cert este că, în Franța, barocul întîmpină mult mai numeroase rezistențe și se clasicizează mult mai intens decît în Spania sau Germania, țări cu puternice tradiții goticomedievale.

Cînd degenerează, fenomen analog evoluției clasicismului rinascentist spre manierism, barocul tinde să devină „barochism", deși după tipologia lui Hatzfeld notele „barochiste" par mai degrabă proprii barocului clasic. Se poate admite totuși, în linii generale, că „ barochismul" dezvoltă barocul pînă la abuz, manieră, afectare și formalizare extremă, în care ipoteză el se numește : *churriguerism, rococo, rocaille* sau *marivaudaj* (în literatură). Azi devine tot mai evident că proasta reputație a barocului, determinată de exponenții gustului clasic francez (Boileau, Bouhours, Fontenelle), continuată de toți criticii și esteticienii de formație clasică pînă la Croce, pleacă în special de la exce-

sele barochiste, repudiate uneori chiar și de Baltasar Gracián[1]. Acesta respinge hiperbola, poanta, superficialitatea, lustrul, extravaganța, voluptatea, hedonismul artificiului. Definiția „caracterul extrapoetic al barocului", „păcat estetic universal" n-are altă origine. Ce-i drept, predispoziția antiestetică a barocului este mai mare decît a oricărui alt stil. Arta presupune organizare, sinteză, unitate, formalizare, în timp ce barocul promovează mișcarea și instabilitatea. Condiția sa estetică se dovedește profund paradoxală.

7. Spiritul baroc își găsește expresia cea mai caracteristică, și, după opinia noastră, cea mai valoroasă, cu prelungiri notabile pînă în perioada actuală, în *conștiința sa estetică*, oscilantă, contradictorie, aproape dialectică.

Specifică spiritului baroc este tensiunea în unitate, disciplinarea instabilă a elementelor contradictorii, concilierea polarității. Din care cauză, asociația, armonizarea, simultaneitatea devin realități interioare dominante și în același timp idei-forțe esențiale. Barocul trăiește din sinteze, comparații, analogii, relații, corespondențe dintre idei, imagini, senzații. Marea sa vocație este stabilirea de raporturi, cu cît mai divergente și inedite cu atît mai prizate, de tip *similia*. „Demonul analogiei" al lui Mallarmé este deci, prin definiție, baroc. Futurismul, simultaneismul modern au aceeași divinitate tutelară îndepărtată. După F. T. Marinetti „analogia nu este altceva decît afecțiunea profundă care leagă lucrurile îndepărtate, în aparență diferite sau ostile", definiție ce pare imitată după cele mai tipice formule baroce. Macedonski, atît de preocupat de „corespondențe", în *Thalassa* „nu se adresează numai la două dintre simțurile cititorilor : *la al văzului și la al auzului.* El voiește ca, al *odoratului,* al *gustului* și al *pipăitului* să intre în aceeași linie cu cele dintîi", relevă la fel, o mentalitate tipic barocă.

---

[1] Miguel Batllori, *Gracián y la retórica barroca en España,* în *Retórica e barocco,* p. 27—32.

a) În timp ce clasicismul este suficient sieşi, barocul se caută mereu pe sine, în alte forme, în alte arte. Muzica tinde să devină poetică, poezia picturală, pictura sculpturală, sculptura arhitectonică. Înainte de Wagner, Bernini asociază scenografia, pictura, arhitectura şi muzica, combină jocuri de apă, sunete şi lumini. Spectacolele actuale, profund baroce, *son et lumière*, numai „moderne" nu sînt. Ideea „spectacolului, total", care să seducă în acelaşi timp spiritul şi toate simţurile, la fel. A căuta efecte în alte arte, a face schimb de mijloace de expresie, a proceda la transferuri estetice, a realiza sinteza genurilor, acestea sînt orientări baroce specifice, de altfel insistent teoretizate. L. Magolotti vorbeşte de *transposizione mirabile*, abatele Batteux scrie în ale sale *Principes de la littérature* (1746), *Sur l'union des beaux-arts*. Intuiţii identice, în spirit identic, vor avea şi romanticii, apoi Baudelaire, Rimbaud şi mulţi alţi poeţi moderni.

Analogia *ut pictura poesis* are, fără îndoială, o provenienţă antică (Horaţiu, *Ars poetica*, v. 361). Artiştii şi teoreticienii baroci o descoperă şi o cultivă pe scara cea mai largă, în spiritul fuziunii artelor ce le este propriu[1]. Quevedo, Calderón, Lope de Vega fac elogiul picturii, introduc elemente picturale şi muzicale în operele lor. Criticii descoperă în poezia barocă „concreteţa pictorică". Conexiunea şi cooperarea artelor, în baroc, anticipă în multe privinţe conceptul universal al artei, progres considerabil. A defini poezia „pictură vorbitoare" (Faret) şi pictura „poezie mută" (abatele Batteux) înseamnă a le omologa, a le reduce la acelaşi principiu, în speţă „imitaţia". Barocul în estetică este deci monist şi integralist.

Şi mai inedite prin rafinamentul lor sînt corespondenţele dintre senzaţii, sinesteziile picturale, muzicale, chiar olfactive, prebaudelairiene. Cyrano de Bergerac descoperă în lună mecanismul (utopic) al unei

---

[1] Emilio Carilla, *Lo Barroco como aproximación o fusión de las artes*, în *Lengua, literatura, folklore* (Santiago de Chile, 1967), p. 93—100.

cărţi sonore. Un iezuit, Castel, va construi efectiv un *Clavecin oculaire* (1725), care atrage atenţia lui Diderot. Preocuparea este curentă în epocă. În barocul german apare noţiunea de *Klangmalerei,* în cel italian *l'aria dell'odorato* (L. Magalotti). Că toate aceste inovaţii şi artificii lovesc în mod direct în prestigiul principiilor tradiţionale o dovedeşte şi faptul că mulţi esteticieni clasicizanţi, de la Vida la Winckelmann, resping, ba chiar atacă ideea corespondenţelor. Ne întrebăm ce reacţiuni ar avea în faţa specimenelor de „artă cinetică" din *Muzeul de artă modernă* de la Paris ?

b) Pătrunderea corespondenţelor în literatură îmbracă şi alte forme. Sînt descoperite vechile ideograme (de ascendenţă chinezească) şi mai ales poeziile grafice ale antichităţii alexandrine, atît de prebaroce. Poezia tinde să se transforme în semn grafic global, să facă dublă imagine : viziuală şi intelectuală. La fel portretul, însoţit obligator de o „legendă". De unde marea vogă a *emblemelor*[1], apariţia poemelor în formă de : „figuri şi flori", ca în barocul englez, înregistrate şi chiar teoretizate de artele poetice ale epocii (Sir Philip Sidney, George Puttenham), alături de alte genuri minore : cîntecul, epigrama, anagrama ; butelii, precum la Rabelais (*Pant., l.* V, Ch. XLV) ; cruci şi alte *Figurengedichte* ca în barocul german. Montaigne le denunţă în bloc drept *Des vaines subtilitez* (*l.* I, ch LIV). Probabil că fel ar fi procedat şi cu „avangarda" poetică modernă, plină de „caligramele" lui Apollinaire, de „cubo-manii", de „picto-poezie", de poezie „spaţială", „concretă", „vizuală", de „cărţi-obiect", toate de un baroc — stilistic vorbind — bătător la ochi. Că avangardiştii moderni nu-şi cunosc sau recunosc precursorii, faptul nu modifică întru nimic aceste evidente afinităţi şi omologii structurale.

---

[1] Henri Stegmeier, *Problems in Emblem Literature,* în *The Journal of English and Germanic Philology,* XLV (1946), p. 26—37.

c) Facultatea care combină extremele, stabilește relațiile, creează imaginile și figurile de stil se numește, în concepția barocă, *ingegno,* dar produsul său *concetto, conceit, acutezza, agudeza,* termen ce s-ar traduce prin „argúție", dar nu în sens logic-silogistic, ci imagistic-paradoxal, ceva între vechea Dialectică și Retorică. Formula este destul de confuză, definițiile nu concordă integral, dar din sinteza celor mai reprezentativi teoreticieni : Matteo Pellegrini (*Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Viveze e Concetti volgarmente si appelano,* 1639), Baltasar Gracián (*Agudeza y Arte de Ingenio,* 1642), Emmanuele Tesauro (*Cannochiale aristotelico,* 1654), Francisco Leitao Ferreira : (*Nova arte de conceitos*) (1781) etc., se pot trage cîteva concluzii[1]. *Argutezza,* cu toate variantele sale, nu este un raționament abstract, ci un *detto,* o vorbire figurată, metaforică, ambiguă și la propriu și la figurat. Prin efectul său sugestiv, ea are afinități cu tehnica persuasivă, cu perspicacitatea cazuisticii care convinge. Dar prin faptul că nu propune adevăruri logice, raționamente, silogisme, ci numai imagini „adevărate" în sine, deci frumoase, concrete, ea constituie o creație o invenție. Prima ar fi, după Gracián, *agudeza simplă,* cealaltă *compusă,* una de *perspicacia,* alta de *artificio,* o ficțiune verbală ingenioasă, plastică.

Înțelegem repede că întreg sectorul „argùției" poetice se ascunde în mecanismul artificiului denumit la *contraposicion ingeniosamento.* Ea constă dintr-o „desăvîrșită concordanță între două sau trei obiecte extreme, exprimată de un act al spiritului printr-o corelație armonică". Ideea de *corrispondencia,* firește, apare și ea, pentru a preciza și mai bine, în conștiința noastră, această metodă eminamente metaforică, stu-

---

[1] B. Croce, *I trattatisti italiani del Concettismo e B.Gracián,* în *Problemi di estetica* (Bari, 1923), p. 311—347 ; Maria de Lourdes Belchior-Pontes, *The Literary Baroque in the Iberian Peninsula,* în *Literary History and Literary Criticism* (New-York, 1966), p. 278—280 ; Al. Cioranescu, *op. cit.,* p. 205—217, 222.

diată minuțios în foarte multe combinații ale sale, după Gracián nu mai puțin de 63 la număr[1]. Și mai apropiată conștiinței moderne este definiția lui Pellegrini, după care *acudezza* echivalează cu simbolizarea și chiar cu actul atribuirii convenționale a unei semnificații : „Nu o legătură între lucruri și lucruri, ci între lucruri și cuvinte", ceea ce ne proiectează în plină teorie și controversă „modernă" a arbitrarului semnului lingvistic. Aceeași calitate apare esențială și lui Tesauro : „Expresie surprinzătoare (*parola peregrina*), care semnifică repede un obiect prin mijlocirea altuia". Deci rapiditatea, asociația surprinzătoare, variată și bogată de idei și imagini, mobilitatea, instabilitatea, spontaneitatea și subtilitatea combinațiilor și raporturilor inedite ale intelectului, acestea ar fi caracterele asociativei și barocei *acutezza del ingegno.* Concluzia ultimă rămîne una singură : poezia se confundă cu arta contrastelor, antitezelor, analogiilor strălucitoare și surprinzătoare, „cîtă acuitate în imagini și argùții, atîta poezie". În baroc legea literară supremă este metafora, totul se transformă în metaforă, îndrăzneață, aventuroasă, universul întreg se metaforizează.

Nimic nu definește mai bine unitatea spiritului baroc decît generalizarea europeană a teoriei și practicei lui *ingegno,* care în englezește se numește *wit,* în germană *witz,* în franțuzește *esprit,* facultate elogiată și analizată în opere nu mai puțin celebre : *Euphues, The Anatomy of Wit de John Lyly* (1579) — texte la fel de notabile și la Hobbes, dr. Johnson, Addison, Home —, *Dt l' esprit* de Helvetius (1758), *Esprit* de Voltaire *(Dictionnaire philosophique,* 1764). Toate definițiile sînt uimitor de asemănătoare : combinație imediată de imagini divergente, *discordia concors* (dr. Johnson), „reunire de idei și combinații noi" (Helvetius), „comparație nouă", „raport subtil între idei puțin comune", „rațiune inge-

---

[1] Leland H. Chambers, *Theory and practice in the „Agudeza y arte de ingenio"*, în *Litterae Hispanae et Lusitanae* (München, 1968), p. 109—117.

nioasă" (Voltaire), formule care vor trece și la moraliștii secolului : „facultate care vede *repede*, strălucește și izbește" (Rivarol) etc. Romanticii, Jean-Paul Richter și alții, se pronunță în același sens despre *witzeln*. Produsele acestui *wit* sau *esprit* se numesc, în sfera anglo-franceză : *pointe, saille, paradoxon or the wonder, énigmes*, cu o gamă întreagă de specii ; devize, anagrame, ideograme, ecouri, *serpentina carmina, versus concordantes*[1]. Aceleași „argúții" apar și în artele figurative : blazoane, *armoires*, embleme, simboluri, *imprese*. După Tesauro *impresa* constituie „o manieră de a semnifica, cea mai sublimă și cea mai ingenioasă dintre toate manierele simbolice".[2] Mentalitatea clasicizantă opune rezistență și ieri și azi acestei tehnici literare[3].

d) Efectul urmărit de spiritul baroc prin abundența de *concetti* este surpriza, demonstrația de virtuozitate care uimește, produce *stupore*. Tehnica stupefacției aparține în mod fundamental antitezei, contrastului violent, asociației inedite, cu finalitate demonstrativă, căci barocul este structural demonstrativ, persuasiv și oratoric, chiar propagandistic[4]. De unde orientarea sa esențială spre magnific, sublim, pathos, exhibiție, *il meraviglioso, la stravaganza, la terribilità*, chiar dacă acest „miracol" se reduce adesea numai la mistificație, iluzie, sau bluf, la un „teatru plin de surprize" *(pien teatro di meraviglia)*. Ne aflăm în plină estetică a „ficțiunii mincinoase", a abilității care încîntă prin „artificiu", sub imperiul „artei de a face totul și de a nu te descoperi", după formula lui T. Tasso, adept al „maestății și solemnității formelor", al „cuvintelor

---

[1] Robert Elbrodt, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* (Paris, 1960), p. 317.

[2] Cesare Vasoli, *Le imprese del Tesauro*, în *Retorica e barocco*, p. 245.

[3] George Reuben Potter, *A Protest Against the Term „Conceit"*, în *Philological Quarterly*, XX (1941), p. 474—483, în special p. 475.

[4] Giulio Carlo Argan, *La „Retorica" e l'arte barocca*, în *Retorica e barocco*, p. 11—12.

în afara uzului comun“, metodă sigură de a cuceri *la meraviglia*. Ideea reapare și într-un sonet programatic al lui G. B. Marino :

„Ținta poetului este de a minuna
„Vorbesc de cel excelent nu de cel grosolan
„Cine nu poate uimi (*fa stupir*), ducă-se la țesală“.

Consecințele acestei orientări pentru estetica și gustul „modern“ sînt considerabile. Înaintea romantismului, barocul descoperă estetica „urîtului“, bizarului, straniului, trivialului, insolitului, exoticului — *le belle donne totalmente brutte* (formulă profund barocă) — femeia de culoare, diformitatea, monstruosul, *la hermosura de lo horrible*, și alte asemenea „anomalii“, produse sau gustate prin eliberarea de sub controlul rațional al fanteziei. Coerența este înlocuită printr-o „incoerență coerentă“ (B. Croce), în vederea efectului și a singularizării. Căci întreg acest limbaj eminamente „literar“, compozit, înțelege să pună o distanță ostentativă între poezie și vulg, „la rozza moltitudine“, respectiv între poezie și proză. Faptul devine și mai evident prin tendința de obscurizare și de valorificare a obscurității, atît de caracteristică barocului, care se transmite unui întreg filon al poeziei moderne, pînă la „ermeticii“ actuali. Patronii spirituali ai lui Mallarmé și Valéry sînt, fără îndoială, Góngora cu poezia sa enigmatică, scrisă *a lo culto*, Gracián, cu teoriile sale despre stilul aulic, distinct de vorbirea curentă, Paolo Beni, după care „poezia nu trebuie să fie nici clară nici precisă, ci numai magnifică“, etc. Gustul epocii pentru perifraze și genul *enigmelor* ține de aceeași vocație a obscurității. Noțiunea însăși de „scriitor obscur“ este descoperită în această epocă (Pallavicino, *Trattato dello stile*, 1662).

e). Tot acum se consolidează și un alt concept estetic destinat unei și mai strălucite cariere : *noutatea*, rezultat al ingeniozității imagistice. Derivată din „peripeția“ aristotelică, a surprizelor acțiunii epico-drama-

tice, *la novità, la bizzarria della novità,* devine examenul esențial al oricărui poet baroc, a cărui preocupare nu poate fi decît *la meraviglia,* nouă prin definiție, efectul „noilor fantezii capricioase", cum se exprimă același Cavaler Marino, adept declarat al „noilor lumini și noilor lucruri". Orice temă poetică, teoretizează Muratori (*Della perfetta poesia italiana,* 1724), devine posibilă dacă este „îmbrăcată în hainele noutății" și, implicit, ale contrastului și „varietății", *la variedad, gran madre de la belleza,* după teoria atît de preromantică a lui Gracián. Inutil a documenta în acest cadru că elogiul noutății este unanim în toate operele baroce, franceze (P. Corneille), germane etc.

Disocierea, ba chiar ostilitatea față de estetica clasică, se produce în felul acesta încă într-un punct de esență. Barocul instaurează regimul libertății și al spontaneității, al individualității și originalității artistice, opus imitației, canoanelor și academismului. Evident, eliberarea totală nu este posibilă. Reminiscențele clasice rămîn numeroase și în baroc. Spiritul creator face totuși un pas hotărîtor spre eliberarea de constrîngeri teoretice. În locul formalismului clasicizant și al retoricii ideale apar produsele „entuziasmului", „artificiului" și „furiei poetice", în sens de virtuozitate tehnică. Ideea de normă este înlocuită, la fel, prin conceptul de *caso,* „întîmplare" și inspirație imprevizibilă, momentană : „Afirm că știu regulele — mărturisește G. B. Marino — mai bine decît toți pedanții, dar adevărata regulă este . . . să știi să rupi regulele după timp și loc". Prestigiul Stagiritului și mai ales al comentatorilor săi dogmatici din Renaștere este în mare scădere și Saint-Amant declară că scrie indiferent dacă „Aristotel l-ar fi aprobat sau nu". Ca emblemă a barocului liberal se poate deci cita inscripția pusă la intrarea grădinilor Vilei Borghese din Pincio, adresată vizitatorilor : „Oricine ai fi, dacă ești om liber nu te teme de lanțurile legii. Mergi unde vrei, culege ce vrei, pleacă cînd vrei". Este norma de viață a abației Theleme din Rabelais („Fais ce que voudras", *Garg.*, l. I. ch. LVII), transferată de baroc în estetică.

f) O literatură întemeiată pe astfel de principii nu poate fi decît *hedonistă* și, într-adevăr, toți barochiștii asociază ideea de *diletto* („piacere“, divertissement“, „leggiadria“) cu aceea de *meraviglia*. Scopul artei devine plăcerea, noțiune și ieri și azi ambiguă, dar mai ales în acea perioadă, încă nu complet eliberată de tradiția pedagogică, horațiană, a Renașterii *utile dulci, delectare — prodesse)*. Însă curentul este de ajuns de puternic ca accentul să cadă pe *dilettare*, n-am spune însă numai în sensul pur senzualist, afrodisiac, excitant, denunțat de Croce, afară dacă orice formalism, estetism sau autonomism constituie implicit și un „hedonism“ estetic. Dincolo de plăcerea pur senzorială, apare bine conturată și cea psihologică, interioară, chiar intelectuală, a satisfacerii curiozității prin surpriza ineditului, „a fi înșelat în mod abil“, a trece subit de la iluzie la luciditate (E. Tesauro), dar mai ales a destinderii, prin *Katharsis* recreativ : „uitare dulce“, „eliberare de griji“, „înveselirea sufletului“, inclusiv reveria în natură, în stil pre-rousseauist. Idei ce vor fi părut frivole umanismului auster, dar care mergeau în direcția sensibilității moderne. Ca și revendicarea gustului, „inefabil“, facultate de cunoaștere și criteriu intuitiv de apreciere.

Se poate vorbi de un pas și mai departe, în sensul ideii de dezinteresare estetică, finalitate fără scop, ba chiar autonomism, gratuitate și „poezie pură“ ? Indicii semnificative nu lipsesc, începînd cu recunoașterea deschisă, insistentă, a plăcerii ficțiunii *(„dilettevoli menzogne“)* — noțiunea are tradiția sa, continuată prin formula și mai „modernă“ de „artă în sine“, *(in se stessa, operante per se stessa,* Muratori, l. l. cap. IV) și, s-ar spune, și de „joc“, foarte în nota disponibilității și a spectaculosului baroc[1]. În orice caz, ideea de joc recreativ devine tot mai limpede și ea își găsește repede teoreticieni (unul dintre ei : Giuseppe Maria Conti, *Della Conversazione*, 1715, cap. IX : *Del Giuoco)*.

---

[1] Frank I. Warnke, *Sacred Play : Baroque Poetic Style,* în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XXII (1964), p. 455—464.

Jocul de cuvinte, *jeux d'esprit*, inclusiv calamburul și acrostihul fac parte din însăși tehnica „argúției“ conceptiste. Că „barochistul este gratuit“, a observat-o și G. Călinescu.

Aceasta fiind orientarea de bază, toate recomandările tradiționale de uz pedagogic-religios, și ele destul de numeroase, se dovedesc fie reminiscențe clasicizante, fie ecourile Contra-reformei. Dar și în acest caz tezele clasice suferă o convertire psihologică destul de pronunțată. Edificarea constituie, firește, o datorie, dar în același timp și o plăcere. Învățătura morală este asimilabilă fiindcă ni se transmite în forme agreabile. Adevărul își determină, prin el însuși, propria satisfacție, coincidența termenilor opuși sau divergenți fiind peste tot legea barocă. Se simte imediat că dogmatismul și misticismul au pierdut mult din intensitate. Barocul laicizează în mod hotărîtor emoția estetică.

g). În același timp, o artificializează, o transformă într-un exercițiu tehnic de perfecționare a naturii, de „estetizare“ în sens „artist“, printr-o insistentă asimilare a elementelor cosmice frumuseților și imaginilor curat plastice („pictură“, „email“, „materie bogată“). Noțiunile-cheie sînt : „artă“, *maestria, artificio* (G. B. Marino, *Adone*, VII, 53), se răspîndește ideea că frumusețile poeziei — „artificioase“ — sînt net superioare frumuseților naturii. Focurile de artificiu devin „stelele artei“ și un poet baroc francez, Du Bois Hus, le exaltă într-o foarte estetă poezie. Apar formulări ce anticipă din plin paradoxele lui Wilde despre natura care imită arta : „Florile sînt mai frumoase în versuri decît... în grădinile Luvrului“. Descrierile baroce sînt, toate, versiuni artificiale, perfecționate, ale unor viziuni interioare. Poetul baroc nu contemplă, nu descrie ceea ce vede (realismul constituie antipodul spiritului baroc), ci doar ceea ce-i impune convenția poetico-literară, educația, clișeul artistic. Peisajul baroc devine un amestec de fantezie, simbolism

și virtuozitate artificială, cu o limpede conștiință a noii concepții la poeții ce-l cultivă[1].

h) Triumful ideii de artă și artificiu — în consens cu întreaga spiritualitate barocă — atrage după sine propagarea ideii de „frumusețe mincinoasă" *(beltad mentirosa)*, de „iluzie" estetică, de „ficțiune" *(il finto)*. Poezia — asemenea unor teme predilecte de inspirație („visage *feint" „faux"* etc) — folosește *„le finte parole"*, pentru a sugera „iluzii", „ficțiuni", „minciuni". Ne aflăm în plină vogă a mistificării savante, imposturii ingenioase, simulărilor abile. Totul depinde de îndemînarea tehnică : „Ideea poate fi prefăcută în așa fel — observă Mazzoni — încît să pară falsă, sau în așa fel încît să pară adevărată". Regimul predilect este *le trompe l'oeil*, tehnica efectului sugestiv, creator de aparențe. Titlul cărții lui Nicola Sabbatini, *Practica di fabricar scene e machine nei teatri* (1936), are și o valoare simbolică, a „trucului", baroc prin excelență. Noțiunea de „sinceritate" pierde orice sens. Realitatea estetică aparține „ipocriziei", „măștii" verbale. Superficialității și exteriorității baroce i se potrivește foarte bine formula „formă fără fond".

i). Toate aceste orientări decurg și dintr-o poziție raționalistă în sfera creației. Concepția, predominantă în Renaștere, a „inspirației divine", face loc, în perioada barocului, lucidității, reflexivității, autodistanțării. „Compozițiile reușite — afirmă G. B. Marino — sînt produsele spiritelor senine *(intelletti sereni)* ...și nu ale spiritelor turburi *(ingegni torbidi)*, agitate de furtunile accidentelor întîmplătoare". Intuiția construcției metodice, deliberate, în spirit calculat, se întrevede cu claritate, plină de implicații „moderne" : o mare libertate de iniția-

---

[1] În special : *Naturaleza y artificio*, la Al. Cioranescu, *op. cit.*, p. 53—104 ; Jean Rousset, *op. cit.*, p. 112—113 ; despre „estetizarea" unei stări de criză și „compensație estetică" amintește și Matei Călinescu *op. cit.*, p. 136. În volumul de față p. 45.

tivă controlată, posibilitatea „jocului“ creator nu este numai întrevăzută, dar și admisă, ratificată. *Le bel esprit* se joacă făcînd *concetti*, produse „spirituale“, improvizate, ingenioase, gratuite. Abatele Bouhours, bun observator al epocii, reține că „on y met à toute heure l'esprit et le coeur en jeu“ *(La manière de bien penser*... 1961). „Jocul include în egală măsură disponibilitatea și gratuitatea, abilitatea și efectul calculat. Ceea ce implică — paradoxul este doar aparent — tensiune, metodă și efort, căci jocul *argúției* implică încordare, travaliu artistic. De unde și tendința de a deduce valoarea operei din cantitatea muncii creatoare depuse, „de mare oboseală, de mare artă și în consecință demnă de mare laudă“ (G. Guarini).

8. Caracterele spiritului și stilului baroc se regăsese în proporții variabile și cu diferite nuanțe în toate literaturile europene de sub sfera sa de influență, care include și zone culturale limitrofe țărilor noastre (Boemia, Austria, Ungaria, Polonia, spațiul neogrec)[1]. Împingînd generalizarea pînă la limita legitimă, documentată, se poate admite că *literatura barocă* dezvoltă peste tot cam aceleași tendințe fundamentale, proprii principiului său dualist, antinomic, artificios și spectacular, făcut din antiteze, combinații, suprapuneri surprinzătoare de planuri și efecte, adesea ironice, burlești, grotești. Toate derivă, în ultimă analiză, dintr-un conflict structural, universalizat, transformat într-un adevărat program spiritual și estetic, între aparență și materiali-

---

[1] Jean Rousset, *Le baroque*, în *Histoire des littératures, Encyclopédie de la Pléiade* (Paris, 1956), II, p. 87—110 ; Marian Szyrocky, *Die Deutsche Literatur des Barock* (Hamburg, 1968) ; Wilmos Gyenis, *La littérature baroque tardive dans la culture populaire du XVIII-e siècle*, în *Acta litteraria*, IX (1967), p. 127—157 ; G. Călinescu, *Marino și Góngora*, în *Scriitori străini*, (Buc., 1967), p. 232—248 ; Rodica Ciocan-Ivănescu, *Noi contribuții la studiul genezei barocului*, în *Analele Univ. din Timișoara, Seria Științe Filologice*, VI, 1968, p. 91—102.

tate, idealitate și realitate, abstract și concret[1], în stil dramatic sau conciliant, ludic și delectabil, căci antagonismul baroc este el însuși inegal și oscilant pe extreme. De unde o mare vocație a instabilității și vieții fugitive, în decoruri mereu mobile, caleidoscopice, adevărată procesiune de aparențe și iluzii. În felul acesta, ficțiunea devine simulacru, invenția mistificatoare, conflictul interior înscenare, mască și ficțiune. Preocuparea centrală rămîne mereu satisfacerea cu orice preț a imaginației, a necesității fundamentale de ficțiune.

a) Necesitatea genurilor literare noi sau adaptate unor astfel de orientări devine evidentă. Barocul „descoperă" drama și genurile neregulate, libere, mixte, tip tragicomedia, nici „una nici alta", ci — după Scudéry — „amîndouă împreună și ceva pe deasupra". Apar comediile balet, comediile farse, *Doppelspiegeln*, romanele-librete de spectacole, pastoralele lirico-dramatice, comediile lacrimogene precursoare ale melodramei. Sînt redescoperite și adaptate romanele medievale ingenui, de pură evaziune, optimiste, galante, cu intrigă complicată, poemele alegorice. Sînt cultivate epopeile romanești, complicate, edificatoare. Barocul grav, spiritualizat, continuă și amplifică literatura religioasă de apologii, profeții și viziuni, cel popular literatura de colportaj, de gust democratic.

b) Cîteva simboluri centrale inventariate, catalogate (H. Hatzfeld, Jean Rousset) — arhetipii literaturii baroce — dau ținută literară tuturor acestor aspirații : eroii metamorfozelor și deghizărilor (Circe, Proteu, Calipso), clișeele instabilității și mobilității (apa și fluiditatea sub toate formele, fuga timpului — obsesia orologiului ! — vîntul, norul, curcu-

---

[1] Herbert Cysarz, *Der dichterische Stil — und Zeitbegriff Barock* în *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, IX (1937), p.338—342 ; Vaclav Cerny, *Le baroque et la littérature française*, în *Critique*, nr. 109 și 110, juin—juillet 1956, p. 518—533, 617—635 ; Alan S. Trueblood, *The Baroque, Premises and Problems, a review article*, în *Hispanic Review*, XXXV (1967), p. 355—363.

beul, sfera, bula, flacăra, umbra, reflexul, lumina care pîlpăie), tropii caducităţii, păcatelor şi prăbuşirilor terestre (închisoarea, labirintul, mormîntul, cimitirul, ruina, moartea), ai vanităţii şi ostentaţiei (păunul, elogiat de Gracián).

c) O serie de teme tipice exprimă situaţiile fundamentale : conflicte (mişcări contrare sau paralele, dublă mişcare centrifugă — eroi care fug unul de altul — opoziţii abstracte, eu-lume, etc.), instabilitatea, inconstanţa, iluzia, disimularea, ambiguitatea, oscilarea, dilemele acute (pasiune-datorie, virtute-raţiune de stat, iubirea ca seducţie şi pericol), paradoxele psihologice (iubire-ură, *morir por no morir*), extremele, antitezele gigantice, dramatice (lumină şi umbră, zi şi noapte, credinţă şi raţiune, grandoare şi mizerie, iubire şi moarte, amor sacru şi profan). *Viaţa este vis, viaţa este teatru, teatrul în teatru*, sînt concluzii baroce esenţiale, produsele unei necesităţi continui de iluzie şi dedublare, urmată de demistificare finală. Omul baroc se deghizează într-o lume de teatru şi decoruri, populată de travestiuri, dubluri şi roluri false. Din toate aceste cauze, literatura barocă devine plurivalentă, sugerează semnificaţii multiple, „simbolia" sa este accentuată.

d) Compoziţia se adaptează şi ea sensurilor interioare : formele se deschid, se elasticizează, îşi pierd coerenţa, încep parcă să „zboare", structura devine atectonică, se dislocă, intriga se complică la nesfîrşit prin adăogire de noi episoade, adevărate volute şi arabescuri romaneşti. Romanele baroce pot fi continuate oricît, într-atît sînt de „deschise", de puţin organizate. *Alcidalis et Zélide* (1658) de V. Voiture primeşte două completări originale, una franceză (1668) şi alta... românească (1783). Intriga se diversifică, se suprapune, se încarcă ornamental, asemenea unui altar de Churriguera. Doi îndrăgostiţi despărţiţi de accidente neprevăzute, se caută se regăsesc, sînt din nou smulşi unul de lîngă altul, trec printr-o infinitate de peripeţii etc. Romanul *à tiroirs*, *Rammenerzählung* constituie o formulă „barocă" tipică, cu ascendenţă străveche *(1001 de nopţi, etc.)*. Descrierile, totdeauna în mişcare, sînt complicate, conduse pe mai multe planuri.

e) Stilul devine inegal, dinamic, plin de *crescendo* și *rinforzando*, înflorit, ornamental, („floridité et élégance du style", Chapelin), dilatat, bombastic, cu o expresie actuală „redundant", — în acest sens barocul constituie exagerarea oricărui stil —, sau extrem de concis, abrupt, prin elipse și concentrări ingenioase, paradoxale[1]. Procedeul fundamental rămîne antiteza declarată sau imanentă, cultivarea sistematică a contrastelor, asociația polilor opuși (abstract-concret, lumini-umbre, suav-grotesc, umor-macabru), căutarea efectelor (acustice : armonii imitative, tehnice : acrostihuri, anagrame, rime interioare, proze rimate), imagismul ornamental, retoric, artificios, sclipitor, magnific. Este un stil prin excelență „literar", elaborat, cult, aulic, la antipodul poeziei spontane, ingenui, consacrînd triumful literaturii asupra poeziei. Figurile predilecte sînt, firește, metaforele surprinzătoare, extraordinare, paradoxale, echivoce, imaginele contrastante (antiteza, *oxiomoron*, *catacreza*, hiperbola, poanta, întreaga gamă a celebrelor *concetti* și *agudezas*), substitutive (corespondențe), simbolice (embleme), evocative, cu perspectivă în profunzime, în sensul categoriei lui Wölfflin[2]. Metafora deghizează totul. Ea constituie decorul literar esențial al existenței baroce.

9. Avînd o conștiință atît de „modernă" — *à la mode* este chiar o expresie a epocii — (G. B. Marino declară că nu scrie decît poezia care „place azi secolului său", *al secol vivente*), nici nu se putea ca barocul să nu fie redescoperit și elogiat de critica, estetica și literatura actuală. Baudelaire — probabil primul — relevă interes pentru stilul iezuit al catedralelor belgiene (*Pauvre Belgique*, XXV). Reabilitarea lui Wölfflin pleacă de la surprinderea unor afinități între „epoca noastră" (1888) și

[1] Helmuth Hatzfeld, *Problemas estilisticos del barroquismo* (*op. cit.*, p. 333—363); Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, p. 42—47.

[2] Helmuth Hatzfeld, *El estilo barroco literario en las obras maestras* (*op. cit.*, p. 126—164).

barocul italian, cu raportări directe la principiile lui Wagner. Voga expresionismului — turbulent, dramatic, plin de tensiuni — contribuie și mai mult la reactualizarea barocului. Freud studiază mecanismul inconștient al *conceptelor : Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusten* (1905), Eugenio d'Ors, în sfîrșit, descoperă un baroc *romanticus, finisecularis, posteabellicus ;* iar T. S. Eliot se preocupă insistent de *The Metahpysical Poets* (1921), tot mai studiați și recitiți în timpul din urmă. Explicația cea mai răspîndită și plauzibilă a acestei noi pasiuni baroce poate fi găsită în structura contradictorie, chiar dezechilibrată, a spiritului modern (occidental), în nostalgiile sale nesatisfăcute și, mai ales, în stilul revoltelor sale. Căci barocul, prin însăși esența sa, este „avangardist", inconformist, insurecțional mai ales, în estetică. În această direcție sînt de urmărit toate analogiile actuale cu adevărat semnificative. Decadentismul englez, de pildă, continuă *euphuismul* și faptul a fost observat[1].

Dacă relațiile dintre poezia lui Góngora și obscuritatea lui Mallarmé au devenit, azi, destul de curente (Blaga stabilește și el o astfel de relație în *Geneza metaforii și sensul culturii,* 1937[2]), nu integral explorate sînt corespondențele barocului cu avangarda modernă. Și cu toate acestea, afinitățile sînt evidente : același spirit de eliberare și revoltă, aceeași artă insolită, de „ruptură", discontinuitate și inovație. De altfel, accepțiile actuale ale noțiunii de baroc nici nu sînt diferite[3]. Apollinaire, cu toate metamorfozele sale estetice, cu toate „caligramele" sale, este un autentic baroc[4], probabil ultimul mare baroc al literaturii.

---

[1] A. J. Farmer, *Le mouvement aesthétique et „decadent" en Angleterre,* (Paris, 1931), p. 288.

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii* (Buc., 1969), p. 283—284 ; în același sens, ulterior, și Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik* (Hamburg, 1964), p. 85.

[3] Pierre Charpentrat, *op. cit.,* p. 658 ; Victor L. Tapié, *op. cit.,* p. 227.

[4] André Billy, *Préface,* (Apollinaire, *Oeuvres poétiques,* Paris, 1965, p. XLIV—XLV).

Paradoxele, calambururile, jocurile de cuvinte și „cadavrele" suprarealiste au ascendență învederat barocă. Teatrul cruzimii la fel[1]. Noul roman francez relevă și el analogii surprinzătoare : picaresc, spirit obiectivist, efect de surpriză[2]. La fel estetica *grupului 63*, a avangardei italiene : sincretism al artelor, spectacol total, poezie combinatorie[3]. S-au făcut și apropieri pur tehnice : predilecția spre formele deschise, spre informal, spre colaje, acestea — mai ales — de precisă anticipare barocă *(les centons*[4]*)*. Criticii de avangardă redescoperă, în sfîrșit, și ei noțiunea de baroc. Astfel, Roland Barthes scrie, nu fără oarecare ostentație, despre *Tacite et le baroque funèbre* (1959)[5]. Și mai legitim este un articol românesc despre *Paul Claudel și stilul baroc*[6]. În această sferă conceptul păstrează încă o nuanță exotică, uneori chiar abuzivă, de unde și o serie, destul de recentă, de rezistențe[7].

10. Se poate vorbi și de un *baroc românesc?* Într-o oarecare măsură da, atît în sensul unor legături directe (lecturi, traduceri, prelucrări din literatura barocă europeană a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea), cît și ale afinităților structurale[8]. În catalogul bibliotecii

---

[1] Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 81—88 ; *L'Intérieur et l'Extérieur*, p. 241—242, 262.

[2] R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX-e siècle* (Paris, 1959), p. 404—406.

[3] Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 226—245, 251—255 ; Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun* (Buc., 1967), p. 146—149.

[4] *Les Tropes* de Dumarsais, avec un commentaire raisonné... par M. Fontanier (Paris, 1818), I, p. 319—320.

[5] Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 18—111.

[6] Gheorghe Lăzărescu, *Ramuri*, nr. 1/1970.

[7] Despre „criza" actuală a ideii de baroc : Victor-L. Tapié, L. Febre, *Retorica e barocco*, p. 225 ; Jean Rousset, *Adieu au baroque ?*, în *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 239—245 ; René Wellek, *op. cit.*, p. 125—127.

[8] Adrian Marino, *Un baroc românesc ?*, în *Cronica*, nr. 39/1969. (Scurte referințe susceptibile de multe completări ; micul nostru articol se mărginește să ridice doar o problemă).

stolnicului Constantin Cantacuzino, probabil primul român care a venit în contact cu un mediu literar baroc, în Italia, la Padova (1607—1609), figurează : T. Tasso, G. F. Loredano, E. Tesauro, Paolo Segneri, o traducere din La Calprènede, etc. Mitropolitul Dosoftei dă o versiune liberă a prologului traducerii *Erofiliei*, tragedie neogreacă de George Cortatzis (1637), imitație după *L'Orbecche* de Giraldi Cinthio (1541). *El Criticón* de Baltasar Gracián are traduceri grecești (1754) și românești, cea din urmă tipărită : *Critil și Andronius* (Iași, 1794). Nu lipsesc nici romanele medievale în prelucrări baroce, precum *Erotocritul* lui Cornaros și *Imberie și Margarona* traduse la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Pătrunde și un roman baroc tipic al „prețiosului" V. Voiture, *Alcidalis et Zélide* (1658), care devine (în 1783, tot la Iași) : *Istoria lui Alțidalis și a Zelindei*, cu particularitatea — interesantă — că traducătorul moldovean îi adaugă o completare-încheiere proprie. Este primul text integral original de factură barocă din literatura română. S-a dovedit că, în predicile sale, Petru Maior urmează îndeaproape opera celebrului predicator iezuit al Contra-reformei, Paolo Segneri. Tot unei influențe iezuit-baroce poate fi atribuit și începutul așa-zisului „teatru școlar", cultivat în colegii, în Transilvania, în secolul al XVIII-lea și începutul celui următor, de tipul *Occisio Gregorii... Vodae*, probabil cea mai veche piesă de teatru din Transilvania scrisă în limba română (către 1780). Poeții Văcărești, sînt plini de *concetti*, atît de evidente la Nicolae Văcărescu *(În rai fără tine e moarte, e gheață !)* etc.

Stilistica, tipologia și caracterologia specific barocă apare și ea, în mod inevitabil, mai ales la Macedonski, scriitorul român cu afinitățile spirituale, estetice și temperamentale cele mai pronunțat baroce : tensiunile interioare, conflictul structural dintre iluzie și realitate, ascensiune și cădere, spiritualizare și prăbușire în materie, *Weltsucht* și *Weltflucht*, senzualitatea, jocurile și artificiozitățile formale, metaforismul din *Thalassa*, toate note profund baroce. Unele se regăsesc și la Bolintineanu, Arghezi și, mai ales, la Matei Caragiale. G. Călinescu a făcut cîteva

scurte observații în acest sens, el însuși fiind declarat de alții (Vladimir Streinu) drept un spirit „baroc", în timp ce E. Lovinescu și T. Vianu ar fi „clasici", iar Perpessicius... „rococo". În timpul din urmă, noțiunea de baroc pare să pătrundă încă timid și în limbajul criticii actuale. Leonid Dimov este recunoscut de Matei Călinescu drept un „poet baroc" autentic, care crede și nu crede în ritualul său poetic[1].

---

[1] Pentru orientare generală, în sensul vederilor noastre, și : Georges Cattaui, *Baroque et rococo,* în *Critique,* XIII (1957), p. 613—634 ; Victor-L. Tapié, *Vers une meilleure définition du baroque,* în *Revue d'esthétique,* XIII (1960), p. 429—436 ; Endre Angyal, *Wandlungen des Barockbegriffs,* în *Acta litteraria,* V (1962), p. 243—251) ; Helmuth Hatzfeld, *Examen critico del desarrollo de las teorias del barroco (op. cit.,* p. 11—51) ; relativ inconcludent, sub raportul definiției, J. Rousset, *La définition du terme „baroque",* în *Actes du III-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (Mouton, 1962), p. 167—178 ; Martino Capucci, *Studi Secenteschi : Barocco : Concetto e storia,* în *Convivium,* XXIII (1965), p. 62—71 ; o sinteză recentă despre plastica barocă : Pierre Charpentrat, *L'Art baroque* (Paris, 1967)

Adrian Marino:
CLASIC

Numeroasele aproximaţii şi confuzii legate de variatele sensuri ale ideii de *clasic* (dintre care cea mai des întîlnită este asimilarea cu *clasicismul* şi toate derivatele sale) provin din interferenţa a patru planuri bine distincte. Clasicul reprezintă, în acelaşi timp, un tip, o *categorie spirituală* (I), din care derivă un *stil,* o *doctrină* estetică (II), o *structură* estetico-literară (III), proiectate pe un fundal *istoric* (IV), cu tendinţă pronunţată de substituire. Tipul, doctrina şi structura clasică sînt, în mod necesar, solidare, în ciuda unor opinii contrare. O operă poate fi „clasică" pe o latură (sistem de idei, stil, limbă, etc.) şi „neclasică" pe alta[1], numai în măsura în care se apropie sau se depărtează de „puritatea" formulei clasice, definită ca un prototip, adevărat complex de nuanţe. Disocierea lor atentă este posibilă, cu rezultate care depăşesc în mod hotărîtor simpla etichetă comodă, cu valoare strict funcţională.

A. O contribuţie introductivă, de loc neînsemnată, aduc aproape toate *definiţiile tradiţionale* ale clasicului (înregistrate mai mult sau mai puţin complet şi exact în toate dicţionarele, inclusiv de termeni literari), despre care nu s-ar putea spune că ar fi, în totalitatea lor, cu desăvîrşire perimate şi inutilizabile. Unele îşi păstrează şi azi valabili-

---

[1] J. E. Fidao-Justiniani, *Qu'est-ce qu'un classique?* (Paris, 1929), p. 8.

tatea parţială, în măsura în care anticipă sau exprimă, fie şi fragmentar sau imperfect, o notă sau o nuanţă esenţială. Altele nu depăşesc interesul documentar şi istoric, de înregistrat doar ca atare.

1. Sînt recunoscuţi drept *clasici*, cu prioritate, în sfera culturii europene, toţi scriitorii *greco-latini*, prin extensiune cei *vechi*. Procesul prin care *clasicii* sînt identificaţi cu *vechii* (de unde apariţia conceptului de *antichitate clasică*) n-a fost încă studiat în adîncime[1]. Este foarte probabil, că asimilarea are, în proporţii greu analizabile, *izvoare erudite*, *istorice*, sau pur şi simplu deducţii raţionale, prin analogie logică. În orice caz, sinonimul devine curent începînd din secolul al XVII-lea, consolidat şi răspîndit îndeosebi de cunoscuta *Querelle des anciens et des modernes* (v. *Clasic şi modern*). Atestat la Fr. Schlegel, în 1797, regăsit, în plină perioadă romantică, la Dna de Staël (*De l'Allemagne*, II, 11), la Manzoni (*Lettera sul romanticismo*), el continuă să fie primit şi azi pe scară largă[2], contribuind în bună măsură la fixarea istorică a conceptului. În aceeaşi accepţie (alături de altele), el apare şi la Bariţ, la Heliade Rădulescu[3], în primele dicţionare franco-române. Dificultatea

---

[1] René Wellek, *The Term and Concept of „Classicism" in Literary History*, în *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore, 1965), p. 111.

[2] În genere, pentru istoria şi analiza semantică a noţiunii : Paul Van Tieghem, *Classique*, în *Revue de synthèse historique*, I (1931), p. 239 ; Carl J. Bruckhardt, *Zum Begriff des klassischen in Frankreich und in der Deutschen Humanität*, în *Concinitas, Beiträge zum Problem des Klassischen* (Basel, 1944), p. 13—33 ; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot „classique"*, în *Revue Internationale de Philosophie*, no. 43/1958, p. 5—21 ; E. F. Carritt, *Classicism*, Ibidem, p. 23—36 ; singura încercare anterioară notabilă în acest spirit, din critica noastră, este a lui Matei Călinescu : *„Clasic" : etimologie şi istoric. Accepţiile moderne ale „clasicului" şi formarea lor*, în volumul de faţă, p. 22—39.

[3] Texte la : G. Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti* (Buc., 1967), I, p. 67, 266.

evidentă constă în caracterul său restrictiv : exclusivitatea criteriului greco-latin împiedică recunoaşterea caracterului „clasic" altor literaturi sau epoci.

2. Antichităţii i se datoreşte şi începutul asimilării scriitorilor clasici cu toţi scriitorii *importanţi, fundamentali, superiori,* de *prin ordin,* din toate literaturile, indiferent de epocă, gen, stil. Clasicii sînt scriitorii ce aparţin „primei clase", noţiune apărută prin analogie cu diviziunea cetăţenilor în clase cenzitare. Constituţia lui Servius Tullius împărţea la Roma pe cetăţeni în cinci clase după avere. Cicero foloseşte în sens metaforic această expresie : Democrit face parte din cea dintîi categorie, în timp ce stoicii aparţin clasei a cincea (*Ac.*, II, 73). Prima aplicare directă la literatură se întîlneşte la Aulus Gellius, cu referinţă la : „Cohorta poeţilor şi oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi *(classicus)* şi de viţă bună *(assiduus),* iar nu proletar *(proletarius)*". Prin extensiune : ales, distins, „bogat", valoros (*Noctes Atticae,* XIX, 8, 15 ; VI, 13, 1—3). Citatul asimilează ideea de „vechime" (care anticipă întreaga controversă *clasic-modern*), de ierarhie şi calitate, într-o adevărată sinteză. Densitatea (şi confuzia) semantică a *clasicului* au deci ca patron îndepărtat pe acest simpatic om de fişe antic. În Renaştere, sensul „vechi" şi figurat devine principal, asociat noţiunii de perfect, excelent, suprem, cu care începe să se confunde : „La lecture des *bons* et *classiques* poètes françois comme sont entre les *vieux* Alain Chartier et Jean de Meun" (Sébillet, *Art poétique,* ch. III, 1548). De unde rezultă că „monopolul" clasic greco-latin încetase. Epoca recunoaşte drept scriitori exemplari şi scriitorii naţionali, care scriu în limbi „populare". Boccaccio cînd scrie *Vita di Dante* (1361) dovedeşte aceeaşi emancipare, chiar dacă neteoretizată. Un denominator specific literar comun încă lipseşte, instaurîndu-se treptat doar criteriul „celui mai bun în genul său", al mărimii şi valorii. Oricum, în acest înţeles, ideea de clasic apare bine fixată încă din secolul al XVIII-lea, în mai toate literaturile : engleză

(George Sewell : „mari scriitori“, 1725), franceză (*Encyclopédie...*, 1757), germană (care are de pe acum șase „clasici“ : Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller). Și pentru Goethe (1804), „tot ce este excelent (*vortrefflich*) este *eo ipso* clasic (*klassisch*)“[1]. Sensul circulă pînă azi în toate dicționarele și enciclopediile curente. Dicționarul Academiei franceze îl adoptă în 1835.

Noțiunea — care se va dovedi cea mai apropiată de spiritul, principiile și structura literară clasică — determină depășirea categoriilor tradiționale de epocă și curent literar, situîndu-se într-un plan supra-istoric. Încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Rivarol propune această definiție : „Se numesc cărți clasice operele care fac gloria fiecărei națiuni și care alcătuiesc biblioteca genului uman“. Tot ce este eminent, excelent devine, așadar, clasic. Pentru Hugo, Lamartine este un „clasic printre romantici“.[2] În mod analog, I. Voinescu II va fi la noi primul, s-ar zice, care susține (1836), în legătură cu Byron, Lamartine, Hugo, că „în romantismul lor sînt clasici și de tot clasici“, singura lor „regulă“ fiind aceea de „a plăcea“.[3] Sainte-Beuve dă o și mai mare extensiune clasicului, înțeles ca valoare universală, unanim acceptabilă : „Scriitor de valoare și de marcă, un scriitor care contează, *qui a du bien au soleil*, și care nu este confundat cu mulțimea proletarilor“. Parafraza lui Aulus Gellius este evidentă[4]. Lista sa începe cu Homer și se termină cu Vauvenargues, incluzînd toate „geniile creatoare“ ale literaturii. Marile colecții editoriale (*Les Classiques français du Moyen-Age, Harvard Classics, Clasicii români,* etc.) folosesc același înțeles extensiv. Dilatarea, firește, continuă : pentru Zola

---

[1] René Wellek, *op. cit.*, p. 111—112, 121.

[2] Pierre Moreau, *Le classicisme des romantiques* (Paris, 1932), p. 6, 151.

[3] I. Voinescu II, *Cugetări asupra teatrului*, în *Gazeta Teatrului Național*, nr. 5—6/1836.

[4] Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique ?* 1850 (*Causeries du lundi*, Paris, Garnier, III, p. 29).

se numește „un clasic magnific“ orice artist prin care „natura retrăiește cu o putere extraordinară“, pentru Gertrude Stein, „calitatea caracteristică a clasicului este frumusețea“.[1] Citat semnificativ pentru traiectoria inevitabilă a noțiunii : identificarea integrală cu ideea de calitate estetică, peste determinările de timp și spațiu.

Ea este curentă și în critica noastră : „Marele scriitor se relevă în ultimă analiză un clasic“ (G. Călinescu), scriitor de valoare exemplară (Vl. Streinu), valoare literară de prim plan (Pompiliu Constantinescu),[2] adevărat loc comun.

3. Cuplarea termenului istoric („vechi“) și calitativ-adjectival („superior“) nu este posibilă fără o judecată de valoare consubstanțială ideii de clasic. Clasicul devine sinonimul valorii, ierarhiei, scării de valori. Atît este de imanent principiul de „excelență“ clasicului, atît de adînci sînt afinitățile dintre noțiunile de superioritate și clasic, încît întregul spirit, doctrina și structura clasică pot fi deduse dintr-o judecată de valoare absolută. Acest proces de valorizare propriu-zis nici nu are „istorie“. El este implicat încă în primele definiții, începînd cu a lui Aulus Gellius. Ele presupun în mod obligator o adeziune, o opțiune inițială. De unde imposibilitatea de a vorbi altfel despre clasic decît în termeni de ierarhizare, preferință și elogiu, atitudine, fără îndoială, anterioară formării accepției estetice a cuvîntului *clasicus*. Nuanța calitativă apare încă la Horațiu *(perfectus vetusque scriptor, Ep.*, II, 1, v. 37), apoi la Quintilian (sinonimă pentru *optimi auctores, magni auctores).*[3] La Aulus Gellius însuși, foarte atent la ideea de

---

[1] G. Călinescu, *Cronicile optimistului* (Buc., 1964), p. 361 ; Georg Luck, *Scriptor classicus,* în *Comparative Literature,* X (1958), p. 157.

[2] G. Călinescu, *Sensul clasicismului,* 1946 *(Ulysse,* Buc., 1967, p. 494) ; Vladimir Streinu, *Clasicii noștri,* 1943, *„Clasic“ și „modern“*, în *Luceafărul,* nr. 30/1966 ; Pompiliu Constantinescu, *Ce este un clasic român ?* în *Luceafărul,* nr. 13/1946.

[3] Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München, 1960), I, p. 37.

ierarhie : „Se numeau *clasici* nu toţi cei care erau în cele cinci clase, ci numai oamenii din *prima clasă*" (XIII, 1). Selecţia, obligatorie, este şi ea inclusă. Clasicul, scriitor de „viţă bună", nu „proletară", corespunde gustului şi exigenţelor spiritelor selecte, aristocratice. Vocaţia sa iniţială este creaţia şi publicul de „elită", rafinat *(the happy few)*, de maximă exigenţă şi competenţă estetică. Rigoarea, intransigenţa şi superioritatea concepţiei şi artei clasice nu se explică altfel. Cînd ideea de clasic începe să fie folosită pe scară tot mai largă de către romantici, judecata de valoare superlativă o însoţeşte ca o umbră. Cronologia şi „vechimea" sînt depăşite. Disocierea, vestită, a lui Goethe este expresia aceleiaşi definiţii calitative : „Operele vechi nu sînt clasice fiindcă sînt vechi, ci fiindcă sînt puternice, *vii, senine* şi *sănătoase* (s.n.)", atribute pozitive în serie. Referinţa la excelenţa antichităţii se întîlneşte şi la Fr. Schlegel.[1] La criticii secolului următor (Sainte-Beuve, Mathew Arnold, etc) aceeaşi atitudine, cu desăvîrşire omologată şi acceptată.[2]

4. Şi mai radicală este depăşirea caracterului „istoric" al clasicului, prin asociere şi identificare cu ideea de *permanenţă*, adevărat „conflict" semantic şi terminologic. Întrucît exprimă o valoare, scriitorul clasic rezistă, suportă verificarea timpului, dă satisfacţii estetice neîntrerupte, „place totdeauna şi tuturor", definiţie nu numai a „sublimului" *(Tratatul despre sublim,* VII), ci implicit şi a clasicului. Se numeşte deci „clasic" orice autor care *durează,* înfruntă şi depăşeşte istoria, asemenea vinului ce devine mai bun pe măsură ce se învecheşte (Horaţiu, *Ep.*, II, 1, v. 34-44). Criteriul verificării devine consimţămîntul universal, tradiţional. Scriitorul „care durează un secol nu poate avea defecte" scrie Pope, parafrazînd pe Horaţiu, adevărat articol de dogmă, curent

---

[1] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe,* 2 aprilie 1829, tr. rom. (Buc., 1965), p. 321 ; René Wellek, *op. cit.*, p. 126.

[2] Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?* (Paris, 1965), p. 26—27.

în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.[1] Garanția valorii este oferită de ratificarea succesivă a generațiilor, de consensul în timp al spiritelor avizate, competente, pseudo-universalitate de ordin statistic. Dicționarul Academiei franceze (1835) acceptă și el, firește, „proba timpului". Ea este inclusă în numeroase alte definiții estetice, la Taine de pildă, sub forma „caractere profunde și durabile"[2], acceptată în numeroase dicționare literare[3], respinsă azi doar de partizanii istorismului intransigent[4].

În critica noastră, mai ales G. Călinescu îmbrățișează această definiție : „Mod de a crea durabil și esențial", „mod de a construi trainic"[5]. Scriitorii care au conștiința supraviețuirii, a gloriei eterne, a posterității prin operă monumentală, începînd cu Horațiu : *Èxegi monumentum aere perenius* (*O*, III, 30), cultivă instinctiv același „clasicism" al rezistenței la eroziune sau uitare. În ultimul timp, ideea a fost luată și reluată pînă la saturație și extremă banalizare, de numeroase articole, anchete, „mese rotunde", care au reușit s-o transforme într-un solemn loc comun denumit : *Actualitatea* și *Permanența clasicilor,* frate bun cu *Modernitatea clasicilor.*

Interpretată mecanic, nuanța devine de-a dreptul abuzivă, restrictivă, dogmatică, deoarece nu în toate împrejurările „vechi", perpetuat

---

[1] Pope, *Imitation of Horace, The First Epistle of the Second Book of Horace,* v, 55 ; René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 171 ; R. S. Crane, *English Neoclassical Criticism : An Outline Sketch,* în *Critics and Criticism, Ancient and Modern* (Chicago-London, 1965), p. 383.

[2] H. Taine, *Philosophie de l'art,* V, ch. II—III (Paris, 20-e éd), II, p. 246—266.

[3] Doar două exemple : *Liberal Arts Dictionary,* ed. Mario A. Pei — Frank Gaynor (New York, 1952), p. 41 ; H. L. Yelland etc., *A Handbook of Literary Terms* (New York, 1966), p. 33.

[4] Henri Jones, *Du classicisme, de sa permanence et du malentendu actuel à son endroit,* în *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica,* Venezia, 3—5 sett. 1956 (Torino, 1957), p. 669—672.

[5] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 490, 497.

în timp, este sinonim cu „excelent" sau „perfect". În orice împrejurare, hotărîtor rămîne doar criteriul selectiv al valorii. Antichitatea, numai prin ea însăși, nu constituie un atribut estetic. Este o prejudecată a aștepta sute de ani pentru a ne pronunța asupra valorilor moderne reale. Este o eroare a nu studia scriitorii actuali numai fiindcă nu sînt încă „antici" (Leopardi)[1].

5. Vechimea, perfecțiunea și verificarea istorică atrag renumele scriitorului, a cărui valoare va fi recunoscută și clasată ca atare. Se numește deci clasic și orice scriitor cu *autoritate*, care se bucură de consacrare și admirație constantă, nediscutată. Clasicul se impune conștiinței literare prin dublul prestigiu al valorii proprii, intrinseci, și al reputației sociale, consolidată istoric. În consecință, Dicționarul Academiei franceze (1694) recunoaște că scriitorul clasic este un : „Autor vechi, foarte consimțit și care face autoritate în materia ce tratează", în timp ce criticii încep să opună tot mai categoric „autorii clasici" numelor „necunoscute și obscure"[2]. Definiția prezintă riscul impreciziei prin extindere maximă, aplicabilă oricăror domenii de creație și cercetare, inclusiv — în epoca actuală — „clasicilor jazz"-ului, de pildă.

În felul acesta, clasic devine orice autor popular, ilustru, a cărui operă este răspîndită (Grimm, 1757)[3], cu „faima stabilă și universală" (Leopardi)[4], consacrat de admirația publică, acceptat în mod obișnuit *(coutumier)*, cu „renume (Sainte-Beuve)[5]. Trebuie arătat, în același timp, că „autoritatea" clasicului reprezintă în egală sau în bună măsură o valoare de convenție și de circulație. Deci relativă, acceptată în afara definițiilor strict stilistice, estetice, etc. În acest mod, toți romanticii

---

[1] Leopardi, *Zibaldone*, 16 ott. 1826 *(Opere*, Milano—Roma, 1937, III, p. 424—425).

[2] Giovanni Andres, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma, 1782), T. II, p .VIII.

[3] Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 5.

[4] Leopardi, *op. cit.*, III, p. 192.

[5] Sainte-Beuve, *op. cit.*, III, p. 38.

celebri devin implicit „clasici“. Orice operă literară vestită, la fel, a cărei structură numai clasică adesea nu este.

6. Opera rezistentă, de cea mai înaltă calitate estetică, se impune ca *model*, are prin însăși calitatea sa „excelentă“ (*Tratatul despre sublim*, VII) o valoare exemplară. Vocația normativă, canonică, a clasicului este de altfel implicată în însăși recunoașterea perfecțiunii, printr-o judecată estetică absolută. Ea fixează un termen stabil de referință, un reper permanent. Faptul că modelele literare au fost recunoscute de timpuriu doar în sfera greco-latină nu se datorește prestigiului exclusiv al antichității. Dimpotrivă, antichitatea este cea care a profitat, în ultimă analiză, prin antecedentul său istoric, de pe urma tendinței canonice a clasicului. Într-o „formă“ și judecată preconstituită s-au instalat o serie de opere concrete, recunoscute drept modele pentru unele din calitățile lor. Dar și datorită faptului că nu există o altă alternativă istorică pentru recunoașterea necesară a „modelului“. Dacă în locul *Iliadei* s-ar fi găsit *Ramayana*, mecanismul constituirii „modelului“ ar fi fost același. Imitația clasicilor greco-latini constituie un accident istoric, valorificat de logica spiritului clasic, și nu predeterminat lui.

Această operație de recuperare, atribuire și stabilizare a modelelor clasice include inițial și o nuanță de ezitare, de îndoială, de recunoaștere a unei fatalități istorice, pe care o surprindem, după toate aparențele, în primele asimilări semantice ale *clasicului = exemplar*. Melanchton scrie despre Plutarh, în 1519, în termenii următori : „Privitor la acest lucru, se cuvine să recomandăm părerea lui Plutarh, de bună seamă un autor clasic“[1]. Acest *de bună seamă* pare a sugera încă nesiguranța, neacceptarea generală a definiției. Dar ea se consolidează repede prin întreaga ascensiune europeană a spiritului clasic : atestată în Anglia, în 1599, în dicționarele franceze ale secolului al XVII-lea, inclusiv al

---

[1] *Classici*, în Paulys-Wissova, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft* (Stuttgart, 1897), Fünfter Halbband, c. 2628—2629.

Academiei (1694). De fapt, aceste înalte foruri nu fac altceva decît să ratifice o concepţie şi o accepţie larg îmbrăţişată în epocă. Pentru Mlle de Scudéry, în 1660, Malherbe „va fi modelul cel mai perfect... şi va servi ca autoritate tuturor poeţilor naţiunii sale“[1].

Rigoarea, obligativitatea sînt, de pe acum, notele modelului clasic, de vocaţie puristă, intransigentă. El fixează gustul estetic, elimină eroarea, combate decadenţa. Voltaire, în 1761, recomandă constituirea unei „culegeri de autori clasici“, care „vor fixa limba şi gustul“. Orientarea sa clasică este de-a dreptul dirigistă, intolerantă : „Este timpul de a preveni (am spus aproape de a opri) decadenţa limbii şi gustului“[2]. Raţionament tipic clasicismului, formulă de organizare, standardizare şi dogmatizare a spiritului clasic (v. *Clasicismul*). Adoptarea conceptului de model este întărită şi de următorul argument pragmatic : imitarea valorilor încercate exclude riscul aventurii estetice, economiseşte forţele creatoare. A nu inventa, ci a crea în interiorul unor structuri date, bine definite, ţine chiar de esenţa spiritului clasic. Dicţionarul Academiei franceze va consacra prin urmare, încă din secolul al XVII-lea, şi această notă : „Clasic, care figurează în rîndul celor mai considerabili autori şi care merită să fie luat drept model“. O întreagă tradiţie literară, foarte activă pînă în zilele noastre, cultivă aceeaşi „modelare“ clasică, acelaşi „metru etalon“, aceeaşi „standardizare“[3], care îmbrăţişează în mod necesar orice scriitor ce merită a fi urmat, imitat, reluat într-un fel sau altul, inclusiv autorii „romantici“.

Inevitabil loc comun, de altfel ca şi celelalte accepţii tradiţionale ale clasicului, ideea de „model“ pătrunde şi la noi printr-o serie în-

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 13.

[2] Voltaire, scrisori către Duclos şi abatele d'Olivet, 10 avril 1761 (*Oeuvres complètes*, Paris, 1870, VIII, p. 449—480).

[3] Ezra Pound, *A B C of reading* (London, 1963).

treagă de texte semnate, după 1838, de Bariț, Heliade Rădulescu, Al. Odobescu. După *Larousse*, o va folosi din plin și Macedonski[1].

Mentalitatea canonică se dovedește atît de proprie, de organică spiritului clasic, încît liste de scriitori model, de uz predominant didactic, apar încă în antichitate, în perioada elenistică, apoi în Evul Mediu, începînd din secolul al IX-lea. Se constituie în felul acesta un adevărat „canon" literar, analog celui religios, compus din autori păgîni și creștini, selecționați exclusiv după criteriul — de pe acum „clasic" — al consacrării, autorității recunoscute[2]. Procedeul stă la baza întregii concepții a „operii standard" (Dryden : *The exact standard of good writing*), atît de specifică teoriei clasicismului. Listele-tip de autori, des întîlnite sub diferite forme și în epoca noastră[3], anchetele de presă, tot felul de „palmaresuri". „clasamente" și „referendum"-uri literare, traduc în esență aceeași orientare.

Riscurile rămîn, chiar în cea mai favorabilă ipoteză, considerabile. Despre promovarea și consolidarea clasicismului dogmatic am amintit. Recomandarea scriitorilor minori, dar „perfecți", nu este nici ea neglijabilă. Banalitatea și academismul înfloresc — oricînd și oriunde — în mediile literare dominate de „modele", inclusiv realiste... Foarte multe opere recunoscute drept „modele" au ignorat sau sfidat, la vremea lor, tocmai ideea de model. Ideea de model, în planul creației, trebuie

---

[1] D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (Buc., 1935) p. 70, 79 ; G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 267 ; Al. Odobescu, *Pagini regăsite* (Buc., 1965), p. 13 ; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 600.

[2] Ernst-Robert Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, tr. fr. (Paris, 1956), ch. XIV, 3—5, p. 311—330.

[3] André Gide, *Les dix romans que...*, în *Incidences* (Paris, 1924), p. 149—156 ; în literatura anglo-saxonă tradiția este și azi foarte vie ; doar două liste recente : Clifton Fediman, *The Lifetime reading plan* (Cleveland and New York, 1960) și John Kieran, *Books I love* (New York, 1969).

înțeleasă în primul rînd ca o deplină realizare a virtualității creatoare, ca o creație care corespunde propriului său „model" irepetabil.

7. Autorul vechi, de valoare, cu prestigiu, devine în mod inevitabil obiect de studiu, în școli, în *clase*, în care înțeles ideea de clasic începe a fi folosită încă din secolul al VI-lea. Sînt clasici toți scriitorii de clasă superioară, citiți în clase, „la îndemîna claselor" (G. Călinescu), sens utilitarist, tenace pînă azi prin forța lucrurilor. Asimilarea planului didactic cu cel literar stimulată de Umanism (atît de transparentă și la Melanchton !), se consolidează în special în clasicismul francez, cînd Furetière arată lămurit : „Clasicul desemnează pe autorii citiți în clase, în școli, sau care fac mare autoritate" (*Dictionnaire universel*, 1690). În secolul al XVIII-lea, Fréron contestă semnificația pedagogică a scriitorului clasic, în spiritul *Querelle*-i între antici și moderni. Dar *Enciclopedia* confirmă pe „autorii care sînt explicați în clase", accepție îngustă, nu însă și inexactă. De altfel, în ediția din 1779, definiția se lărgește prin cooptarea unor importante note estetice și stilistice : gust, rațiune, soliditate[1]. Dimensiunea didactic-clasică a literaturii face parte din mecanismul universal al culturii și transmiterii sale. Tardivă, izvor al unei etimologii greșite, refractară oricărei caracterizări stilistice (deoarece și romanticii formează obiect de studiu, în clase), ostilă chiar ideii de valoare (în „clase" nu se predau în mod necesar *numai* scriitori de calitate), definiția didactică a clasicului este cea mai îngustă și mai eronată dintre toate.

8. Prin extensiunea maximă a noțiunii de clasic se înregistrează și un număr însemnat de *accepții extraliterare*, întemeiate toate pe ideea de : obișnuit, stabilit, conform uzanțelor, acceptat, intrat în moravuri, consacrat în orice domeniu, prin apreciere unanimă și continuă („croială

---

[1] Harry Levin, *Contexts of the Classical*, în *Contexts of Criticism* (Cambridge, 1957), p. 41 ; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 26.

clasică", „lovitură clasică" etc.). Înregistrarea și analiza acestor nuanțe de larg consum nu intră în preocupările noastre.

B. I. Orice tipologie estetico-literară își află punctul de plecare într-o categorie a conștiinței, ca substrat al tuturor determinărilor stilistice și structurale. Categoriile exprimă o experiență primordială, o viziune originară specifică, un mod esențial de a percepe, gîndi și exprima universul, un „model" supra-individual, „arhetipic", deci etern și ireductibil, cu tendință antinomică față de categoriile divergente. În genere, fenomenele tipologice traduc polaritățile conștiinței, antagonismele sale fundamentale, „organice". De unde și contradicțiile latente existente între diferitele „concepții de viață", dincolo de orice condiționări istorice, nu mai puțin active și determinante la nivelul obiectiv al fenomenelor. Dar în spatele lor se constată, în orice împrejurare, un unghi constant și specific de percepție, un sistem de reacțiuni, relații și idei, care țin de substructura imanentă a oricărui stil estetic. Se poate admite, în genere, ca fiind de esență „clasică", următoarele note spirituale, reflectate într-o serie de principii și fenomene estetico-literare specifice :

1. Predilecția pentru *aspectele universale* și *permanente* ale existenței și cosmosului, urmată de o acuitate specială pentru tot ce reprezintă valoare absolută, abstractă, generală. Spiritul clasic are vocația eleată, statică, se complace în viziunea *ne varietur* a vieții. Edificat, instruit asupra esenței și sensului existenței, prin participare la spiritul universal, el aruncă priviri asupra actualității pline de o „deferentă indiferență" (G. Călinescu). El contemplă prezentul „grecește", reținînd peste tot doar spețele, esențele universale. De unde, în literatură și arte, o mare înclinare pentru studiul naturii morale, impersonalitatea și localizarea abstractă a observației (eroii clasici, în absolut vorbind, n-au nici „naționalitate", nici „patrie" geografică), tendința

de abolire și transcendere a istoriei, absorbirea evenimentului cotidian în legi, ritmuri, periodicități intemporale, cultivarea și teoretizarea gustului permanent și universal.

2. Tendința-reflex de revenire și încadrare în *arhetip*, esența primordială și categorială a observației și creației. Spiritul clasic este expresia mult evoluată, estetizată, a viziunii „primitive" a umanității, caracterizată prin fixitate, repetiție, periodicitate. De unde intuiția profundă a realității timpului mitic, originar, care se repetă la infinit, echivalent al prezentului etern, transistoric, regenerat la intervale fixe, prescrise imemorial, cu valoare de ritual. Primitivul „clasic" trăiește, gîndește, imaginează, sub specia eternei reveniri, periodicităților ciclice, încadrării într-o ordine dată, imuabilă, a cunoașterii, pentru care orice spectacol „nou" este în realitate „vechi", un dat aprioric. Filozofia *Glossei* eminesciene exprimă tocmai această concepție a arhetipului supraistoric, reluat periodic, regăsită în teoriile „fixiste", „ciclice", „ondulatorii" sau „periodice" ale istoriei, toate de substanță fundamental „clasică". În sfera estetico-literară, aceeași stabilitate : mentalitatea arhetipică este refractară surprizei, fenomenelor ireversibile. Rezistența la ideea și spectacolul inconformismului, noutății, originalității devine în felul acesta cu totul firească. Apelurile periodice în favoarea „revenirii" la clasicism, nostalgia „renașterii" clasicismului, diferitele propuneri de „regenerare" clasică, n-au alt impuls interior. *Sensul clasicismului* (1946) de G. Călinescu reprezintă un astfel de manifest — cel mai notabil din cultura noastră — de esență fundamental „arhetipică", lipsit, ca atare, de orice „originalitate", afară doar de cea contextuală.

În domeniul creației, o revenire identică la tipare și prescripții eterne. Orice act de creație repetă gestul simbolic, divin, al genezei cosmice. Omul clasic construiește după prototipi rituali. Toate activitățile profane, inclusiv arta și literatura, „imită" modelul divin, trans-

cendent[1]. Procedeul, în timp, își pierde semnificațiile mitice, se desacralizează. Concepția și tehnica de execuție rămîn însă în esență aceleași. În această perspectivă, între esteticile arhaice, tragedia japoneză, elină și clasică europeană, există o solidaritate categorială evidentă. Nostalgia paradisiacă a perfecțiunii pierdute, idealul purității transcendente, edenice, tendințe de purificare și sublimare, atît de consubstanțiale spiritului clasic, au aceeași explicație și funcție arhetipică. Iată de ce clasicul constituie, oriunde și oricînd, în timp și spațiu, reperul fix, stabil, termenul esențial de referință. Barocul și romantismul nu pot fi raportați, în mod obligator, decît la clasic și nu invers.

3. Descoperirea, sub aparențe, forme, fenomene, a ideilor, esențelor, spețelor, respectiv : clasa, categoria, schema universală, *tipicul*. Spiritul clasic arată indiferență pentru efemer, accesoriu, accidental, anecdotic. El teoretizează și cultivă categorialul, prototipul, exemplarul, *reprezentativul* ; „Clasicii se cheamă clasici — observă încă Al. Russo — pentru că rezumă în ei, cu talentul sau cu geniul, civilizația și calitățile veacului lor“[2]. O definiție modernă, de infinit mai mare prestigiu și circulație, cum este aceea a lui Irving Babbitt („clasic este orice este reprezentativ pentru o clasă“ — de fenomene n.n.), nu spune altceva[3]. Mentalitatea clasică va fi deci profund tipologică. Tehnica sa este caracterologia, tipizarea, ridicarea individualității la universal. Umanitatea se reduce la specimene generale, rezumate — de fapt — într-un prototip unic : *homo universalis* sau *generalis*, omul abstract, universal, arhetip, model concentrat, chiar dacă particularizat, al esenței caracterului uman. Natura este informă, indistinctă, omogenă. Omul — des-

---

[1] Ananda K. Coomaraswamy, *The Philosophy of Mediaeval and Oriental Art*, în *Zalmoxis*, I, (1938), p. 25—43.

[2] Al. Russo, *Cugetări*, II, 1, 1855 (*Scrieri alese*, Buc., 1959, p. 93).

[3] *Classicism*, în J. T. Shipley, *Dictionary of World Literature* (New York, 1953), II, p. 59.

prins din natură — se ridică, prin spiritul său clasic, la umanism, și prin aceasta la universalitatea medie, canonică.

În mod analog, orice cultivare, întoarcere sau regăsire a elementelor tipice, universale, elementare, în artă și cultură, constituie acte de esență clasică. Evadarea, depășirea, absorbirea specificului național, în sinteze literare tipice, reprezintă o acțiune clasică. La fel, orice redescoperire a „arhetipurilor“ literare, a primitivismului schematizat, nu amorf și pitoresc (atitudine romantică !), este clasică. Folclorul, prin formele sale tipice, fixe, rituale, ancestrale constituie „clasicismul popoarelor“. Primul și cel mai adînc clasicism românesc este, desigur, al poeziei și artei populare[1]. Abstractul, schematismul, geometricul, decorativul, repetiția elementelor, fie că aparțin artei primitive sau moderne, participă la aceeași clasicitate fundamentală[2]. Avangarda însăși, în măsura în care reînvie scheme mentale permanente, este clasică. Eugen Ionescu a văzut bine : „Sînt pentru clasicism, aceasta este *avangarda*. Descoperirea arhetipurilor uitate, imuabile, reînoite prin expresie : orice adevărat creator este clasic... Arhetipul este totdeauna tînăr“[3].

4. Ridicarea la universal implică inițierea în *rațiunea* universală. Pentru spiritul clasic existența și cosmosul sînt realități inteligibile, descifrabile. Cunoașterea și înțelegerea devin posibile. Clasicul este prin definiție rațional, impersonal, obiectiv. Spiritul clasic se caracterizează

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 499 ; Vladimir Streinu, *Sensul clasicismului*, în *Luceafărul*, nr. 34/1966.

[2] Marcel Raymond, *Esprit classique et esprit primitiviste*, în *Revue Internationale de Philosophie*, Nr. 1/1958 ; opoziția radicală, pe două coloane, *primitivism-clasicism* este neconvingătoare. Tabloul schematic al lui W. Deonna o dovedește. Multe elemente sînt comune : repetiție, simetrie, religiozitate dominantă, anonimat, tradiționalism, etc. cf. *Les raisons du „Miracle grec“ en art ou l'antagonisme de l'esprit classique et de l'esprit primitif*, în *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art* (Paris, 1937), II, p. 87.

[3] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 190.

prin luciditate, cel romantic prin profunzime (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, IV, 1). Viziunea clasică oferă soluţii şi definiţii raţionale, coerente, universal aplicabile. Clasicul păstrează şi cultivă legătura dintre viaţă şi cunoaştere, în timp ce romanticul rupe această legătură.

Raţionalizarea universului echivalează cu „geometrizarea" lui, cu mecanizarea şi matematizarea relaţiilor universale şi permanente. Cum s-a şi afirmat nu o dată, cultura clasică este o cultură de tip „geometric" (ordine, claritate, precizie, exactitate), izvorul definiţiei fiind cunoscuta distincţie a lui Pascal (*Pensées*, XXXI), între „spiritul de geometrie" şi „spiritul de fineţe"; unul înaintează progresiv, prin etape raţionale; altul îmbrăţişează obiectul cunoaşterii dintr-o privire. Primul pleacă de la principii şi definiţii, al doilea de la intuiţii şi nuanţe.

Geometricul fiind eleat, promovează aspectele stabile, deci senine, pacifice, ale existenţei. Reluînd definiţia celebră a lui Nietzsche, din *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) clasicul ar fi „apolinic", romanticul „dionisiac". Unul alungă impulsiunile brutale ale vieţii, cultivă calmul, visul perfecţiunii, altul se complace în frenezie şi exuberanţă, beţie şi instinct. Clasicul întrupează iluzia armoniei şi unităţii, romanticul — paroxismul ditirambului. Traducînd totul în termeni de „temperament" şi „caracterologie", clasicul ar fi spiritul înţelept, temperat, moderat, liniştit, sănătos, normal, de „bun simţ"; romanticul, spiritul eroic, frenetic, entuziasmat, excesiv, exclusivist, imaginativ, dinamic, agitat, „nebun". Nici de mirare că mentalitatea clasică pur şi simplu „arestează" nebunia, o supune unei represiuni sistematice, o internează brutal în „case de corecţie". Antropologia clasică, pur raţionalistă, vede în nebunie nu numai o formă de anormalitate, ci o decădere totală de la condiţia umană, o specie infe-

rioară de „animalitate". Nebunul devine sub-omul absolut, obiect de dispreţ şi spectacol ridicol[1].

O concepţie întemeiată pe contemplarea universalităţii nu poate să nu recunoască în raţiune instrumentul său fundamental de cunoaştere şi creaţie. S-a afirmat că orientarea raţionalistă a spiritului clasic francez ar fi de origină „decartiană". În realitate, raportul este exact invers. De altfel, conceptul de „raţiune clasică" trebuie înţeles în sens extensiv, pe două mari coordonate : 1. conformitate cu prescripţiile logice, ale „bunului simţ", primatul intelectului, luciditate, etc., şi 2. satisfacţie raţională („contentement raisonable"), plăcerea produsă de conformarea, pe toate planurile, la exigenţele obiectivelor şi valorilor raţionale. În felul acesta, într-adevăr, spiritul clasic echivalează cu legea raţiunii. Principiile clasice au toate, fără excepţie, baze sau implicaţii raţionale. Facultăţile se supun raţiunii. Omul clasic îşi domină voinţa fixînd-o, cum spune Faret (*L'Honnête homme*, 1749), în „centrul raţiunii". De bună seamă că raţiunea subordonează şi imaginaţia. Pellisson o afirmă în mod expres[2]. Întrucît la francezi inteligenţa ar comanda instinctul, acest popor, după André Gide[3] şi mulţi alţii, ar întrupa în mod exemplar idealul clasic. Mai mult, clasici n-ar fi decît... francezii. În mod analog, s-a putut vorbi la noi, de către M. Ralea, pînă şi despre „clasicismul" lui... G. Topârceanu[4]. Inteligent, raţional, nesentimental, ironic etc...

5. Clasicul este *echilibrat*, tinde la anihilarea agitaţiei şi antagonismelor, are vocaţia „compromisului", a integrării contradicţiilor. Realizarea clasică se ridică în orice împrejurare pe un fond de opoziţie interioară, dualitate, sau duplicitate. Ori de cîte ori surprindem tendinţa

---

[1] Michel Foucault, *Historie de la folie à l'âge classique* (Paris, 1961), p. 54, 88, 92, passim.

[2] René Bray, *op. cit.*, p. 119.

[3] André Gide, *Billets à Angèle*, I, *Classicisme (op. cit.*, p. 40).

[4] Mihai Ralea, *Scrieri din trecut, în literatură* (Buc., 1957), I ,p. 60.

împăcării extremelor, armonizării exceselor, înlocuirii divergenţelor, prin formule „tranzacţionale", spre o linie mediană, în jurul căreia polaritatea aspiră să devină identitate, avem de a face cu un impuls specific „clasic", în timp ce „romanticul" tinde să reintroducă dezechilibrul, dezordinea, lipsa de măsură.

Toate confesiunile cunoscute (Pascal, Goethe, B. Constant, etc.), care vorbesc de existenţa a „două suflete" opuse, în conflict interior, latent sau declarat, trădează o nostalgie de esenţă clasică. În secolul al XVIII-lea se propagă un adevărat mit al „omului clasic", senin, echilibrat, impasibil, cu o desăvîrşită coordonare a instinctelor şi gîndirii şi Goethe va fi proclamat drept prototipul acestei speţe, evident, ideal-utopice[1]. De „reconcilierea" lui Apollon cu Dionysos vorbeşte şi Nietzsche. Ea corespunde necesităţii de unitate a spiritului, desăvîrşită în nevoia de unitate a operei. Acest principiu, care în formulările curente, banale, pune de acord eul şi lumea, viaţa şi opera, trupul şi sufletul (iar în interiorul său facultăţile opuse : raţiunea şi sentimentul, inteligenţa şi fantezia, spiritul critic şi aspiraţiile contemplative, etc.), stă la baza unei duble şi eterne sinteze „clasice" : 1. organică, stilistică, întrupată în *operă* şi 2. teoretică, exprimată într-un *corp de doctrină*. Şi una şi alta suferă dar şi depăşesc determinările istorice, prin semnificaţie, valabilitate şi permanenţă universală :

„Clasicismul — precizează şi E. Lovinescu — nu e nici o noţiune gramaticală, cronologică, de istorie literară, sau de formulă estetică, ci o noţiune de perfecţie şi de echilibru, în sînul oricărei formule"[2].

6. Realizarea sintezei clasice, operaţie de factură eminamente raţională, se face totdeauna în sensul *dominării, disciplinării* tendinţelor divergente. Actul clasic este un act de control şi totalizare, prin subordonare şi organizare strictă a părţilor aberante sau centrifuge. El im-

---

[1] Friedrich Gundolf, *Goethe,* tr. fr. (Paris, 1932), I, p. 12, 24, 26.
[2] E. Lovinescu, *Clasicismul,* în *Vremea,* nr. 661/1942.

plică în mod obligator coordonarea, supunerea la „regula jocului“, încadrarea într-un sistem, într-o structură. Spiritul clasic absoarbe și reduce la tăcere elementele care vor să i se sustragă. Înțeles bine, structuralismul actual — întrucît redescoperă ideea și necesitatea riguroasă a sistemului, a totalității și interdependenței — constituie o doctrină de esență „neoclasică“. Principiul intern al spiritului clasic este restricția, inhibiția, selecția, eliminarea spontaneității și a arbitrarului, imobilizarea devenirii, înlăturarea divergenței. „Nebunia“ este „ospitalizată“, bine stăpînită, ordonată, clasificată pe specii etc. Clasicul conciliază în mod dialectic libertatea și necesitatea : „Un spirit în întregime *legat* va fi un spirit infinit *liber*“[1]. Libertatea creatoare maximă naște din rigoarea maximă. Spiritul clasic își afirmă vocația prin dominarea virtuților contrare, prin gruparea lor armonică, solidară, realizată la capătul unei creșteri spirituale. În *Idealul clasic al omului* (1934), Tudor Vianu a atins toate aceste puncte, de altfel destul de curente.

7. Produs al unei necesare constrîngeri, spiritul clasic exprimă, în orice împrejurare, o formulă de *echilibru în tensiune*. Calmul său apolinic este doar aparent. Impasibilitatea ascunde o victorie scump plătită, obținută mai totdeauna la limită. Concilierea clasică impune sacrificii, amputări dureroase, soluții dramatice. Dominarea contrastelor transmite clasicului un fundal cvasi-tragic. Controlul rațional vine să reprime un profund zbucium interior, disimulat în forme impecabile. Seninătatea apolinică absoarbe durerea patosului dionisiac. Peste tumult și teroare se așterne impasibilitatea estetică. Peste pasiune — ideea, peste freamătul muzical — plasticitatea. De aceea, opera clasică pare în același timp rece și arzătoare, o *coincidentia oppositorum* în ritm și imagini. Toate acestea, bine înțeles, au fost strălucit intuite de Nietzsche, a cărui viziune despre antichitatea elină este diametral opusă Eladei lui Winckelmann, măreață și liniștită. Filologia modernă a corectat

---

[1] Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1957), I. p. 791.

radical această idealizare[1]. Același fundal „tragic" de suferință transfigurată, în tensiune, a fost pus în lumină prin cercetări recente și în cuprinsul marelui secol al XVII-lea, de reputație clasică prin excelență[2]. Deci și în astfel de împrejurări, erudiția confirmă analiza tipologică și stilistică. Spiritul clasic nu numai că nu exclude, dar și implică „excesele" (deznădejdea, tristețea, mistica, elementele dionisiace, frenetice, obscure). Cu condiția să le subordoneze legii sale ordonatoare, imperative. Din care cauză, echilibrul torsionat și tensionat al clasicului reprezintă o soluție fragilă, instabilă, de ordinul reușitei individuale, mai mult sau mai puțin efemere. Tensiunea cu cît este mai dominată, cu atît atinge vibrația maximă, în pragul exploziei. De unde se poate deduce, încă o dată, că spiritul baroc este, de fapt, substratul și dubletul inevitabil al clasicului (v. *Barocul*, 3).

8. Proiectînd totul pe dimensiuni universale și absolute, într-o mare ardere interioară, etosul clasic se manifestă în *sens eroic, grandios, monumental*. Clasicul este antiteza categorică, negarea radicală a spiritului minor. Pasiunile și sentimentele sale — excesive, furtunoase — sînt împinse la paroxism, sub o crustă de gheață. Rigorismul său moral este inflexibil. Idealul etic clasic cere eforturi supraomenești. Eroii clasici adevărați sînt totdeauna eroizați, sublimi. Onoarea, cavalerismul, iubirea, *l'honnêteté* primesc cea mai pură definiție și ilustrare. Universul este contemplat de la mare altitudine, stare de spirit prielnică proiectelor grandioase, marilor opere. Deviza lui Colbert este eminamente clasică : „Noi nu trăim sub un regim de preocupări mărunte și nu sîntem împiedicați să ne imaginăm nimic prea mare". Richelieu moare cu regretul că n-a realizat toate „lucrurile mari" pe care le plănuise. În sfîrșit, Regele Soare, în *Memorii :* „Nu trebuie să avem în vedere decît

---

[1] C. Balmuș, *Fost-au Grecii senini ?*, în *Viața Românească*, nr. 1/1938.
[2] Pierre Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, (Paris, 1966).

marile proiecte"[1]. Este concepţia întregii spiritualităţi clasice, pe care şi La Rochefoucauld o rezumă în *Maximele* sale : cine se ocupă de lucruri mici este incapabil de fapte mari (XLI). Spiritul clasic promovează proiectul grandios, marea construcţie, opera monumentală. Este ambiţios şi temerar. Are dispreţ total pentru mediocritate, improvizaţie, cîrpeală, micul expedient, mica „ciupeală" intelectuală. Fragmentul neîncheiat, glosa, efemerida, nota, însemnarea îi produc repulsie prin dimensiunile lor minore, meschine, neserioase, prin totala lor insuficienţă intelectuală.

II. Un sistem de *idei estetico-literare*, pe deplin solidar cu aceste sensuri spirituale, transpune ordinea clasică în sfera principiilor despre artă şi literatură, cărora le asigură din interior motivarea şi coeziunea.

1. Viziunea universalistă a lumii şi vieţii nu putea genera în estetică decît concepţia *frumosului universal*. Şi, într-adevăr, toate spiritele „clasice", încă din antichitate (Platon, Aristotel etc.) propagă tocmai această definiţie a frumosului : etern, universal, inteligibil, cu aspecte fenomenale absorbite în universalul concret al sintezei artistice. „Particularul în funcţie de universal", „rezultatul şi chintesenţa a mii de observaţii diferite, care produc precepte invariabile, dogme ale adevărului etern", acestea sînt formule tipic clasice, fixate aforistic de Chapelain, de mulţi alţii[2]. Hegel va explica, pe larg şi cu o mare putere speculativă, întreg acest mecanism al producerii concretului universal, al absorbirii de către esenţe a particularităţilor umane (cazul reprezentării zeilor elini)[3], dar teza fusese bine fixată, în cadrul spiritualităţii clasice, încă din secolul al XVII-lea.

Substratul universalităţii frumosului este recunoaşterea naturii general-umane, „spiritul general al oamenilor", exprimat aprioric în forme

---

[1] J. E. Fidao-Justiniani, *op. cit.*, p. 16—17 ; Henri Peyre *op. cit.*, p. 100,

[2] René Bray, *op. cit.*, p. 127.

[3] Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), I, p. 466, 486—490, 496, 502—505.

artistice care întrunesc adeziunea generală. Se numește „frumusețe universală ceea ce trebuie să placă întregii lumi“ (Chapelain). „Poetul este omul care exprimă mai bine decît alții gîndirea tuturor“ (Boileau). „Lucrurile sînt universal frumoase cînd se acordă cu propria lor natură și în același timp cu a noastră ; vreau să spun cu natura omului în general“ (Nicole)[1]. Frumosul clasic este prin definiție invariabil, incoruptibil, inalienabil, *l'immuable beau* al lui Perrault. Frumosul universal n-are localizare „națională“, nu este deci „specific“, place oriunde și oricînd, independent de timp și loc. El constituie antiteza efemerului, păstrează o prospețime eternă, depășește calitatea variabilă a fenomenelor artistice, schimbările gustului și ale modei. Creatorul clasic, precum Racine (în prefața la *Iphigénie)*, vrea să aducă pe scenă „aceleași lucruri care au smuls lacrimi Greciei de altă dată“ ; moralistul clasic, precum La Bruyère (în *Les Caractères)* știe că „totul a fost spus“. Lui nu-i rămîne decît să verifice, să exemplifice, să combine inefabil datele și elementele eterne, cunoscute, unanim acceptate. „Poezia — mai scrie același Chapelain — cultivă particularul prin raportare la universal. Sub întîmplările lui Ulysse și ale lui Polyphem, văd ceea ce este logic să se întîmple, în general, tuturor celor care vor face aceleași acțiuni“. Un *Discurs,* din 1783, ca al lui Rivarol *Sur l'universalité de la langue francaise*, exprimă aceeași aspirație profundă clasică. Orice artă supratemporală, supraindividuală, supraaccidentală este prin definiție clasică, indiferent de coordonatele sale istorice.

Întreg acest absolutism estetic constituie chiar miezul doctrinei clasice, la antipodul întregii experiențe și convingeri moderne. Ea este *à prendre ou à laisser.* A-i ignora realitatea și motivarea ni se pare

---

[1] Arsène Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française* (Bruxelles, 1955), p. 42.

însă cu neputinţă. Clasicizanţii (T. S. Eliot, Ezra Pound[1] etc.) îl îmbrăţişează deschis, cu insistenţă, şi în epoca noastră.

2. Universalitatea inspiră o mare nostalgie a *frumosului ideal* (spiritul clasic suferă o adevărată obsesie a „idealităţii", reminiscenţă laicizată a vechilor mituri : „vîrsta de aur", „paradisul pierdut", etc.), tradusă în cîmpul artistic-literar printr-o insistentă teoretizare a ideii de perfecţiune, model, natură idealizată. Proiecţia unui „model" interior (raportabil, după împrejurări, la *ideea* platonică, *imitaţia* aristotelică, *forma internă* a lui Plotin, ulterior, la *spiritul absolut* al lui Hegel), frumosul clasic procedează prin idealizare, *id est* perfecţionarea, corectarea şi stilizarea realităţii. Dezvoltînd interpretarea comentatorilor Renaşterii italiene, principiul imitaţiei aristotelice este asimilat de spiritul clasic în sensul „depăşirii modelului". „Arta propunîndu-şi ideea universală a lucrurilor — arată acelaşi Chapelain — o curăţă de defectele şi iregularităţile particulare"[2]. Estetica clasică este deci „puristă", adeptă a lui *Idealklassik,* cu tendinţă de transformare în *Normalklassik,* expresie a regularităţii academice. Ea selecţionează şi „fardează" realitatea, procedeu adoptat de întreaga estetică neoclasică. Frumosul clasic are la bază, cum arată şi Winckelmann, o „alegere a părţilor frumoase de detaliu şi reunirea lor într-o unitate"[3]. El combină din „douăzeci de frumuseţi" particulare „frumuseţea însăşi" (A. Chénier, *L'Invention).* Iar cînd imită, frumosul clasic se preocupă exclusiv de „la belle nature", prin corectarea şi supunerea sistematică la exigenţele artei. El cultivă iluzia aparenţei frumoase, în locul realităţii inestetice.

---

[1] Ezra Pound, *op. cit.,* p. 14, 39.

[2] René Bray, *op. cit.,* p. 149, 155—156, 212—213 ; Henri Peyre, *op. cit.,* p. 85, 105, 107.

[3] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums,* IV, 2 (Weimar, 1964), p. 132.

Opoziţia dintre spirit şi natură, încheiată prin învingerea şi supunerea naturii, purificarea materiei, pe scurt transfigurarea, acestea sînt atitudini estetice tipic clasice. Clasicul visează frumosul în sensul perfecţiunii solare, spirituale, radioase, calme, apolinice. Din care cauză calofilia (în sensul bun al cuvîntului), nu poate fi niciodată „decadentă", ci eminamente clasică. Estetismul bine înţeles, în adîncime, reprezintă, la fel, un fenomen de esenţă clasică. Doctrina frumosului clasic ideal şi-a găsit la Hegel, în estetica modernă (de unde de altfel şi derivă), o strălucită formulare şi sistematizare. Într-o formă mai puţin stringentă şi metafizică, teoria frumosului ideal circulă în întreg clasicismul european, îndeosebi francez. De aici trece, prin izvoare nu tocmai specifice, mai întîi, la Heliade Rădulescu, care ştia, asemenea lui Maiorescu, că „arta tinde către un ideal prin creaţiuni"[1]. *Condiţia ideală a poeziei,* din 1867, este un text de inspiraţie şi factură integral clasică. Unele anticipări („idealul... cea mai înaltă expresiune a frumosului") pot fi întîlnite şi la Radu Ionescu *(Principiile criticii,* 1861)[2].

3. Presiunea, apoi conştiinţa arhetipului moral, determină în estetica clasică teoria şi practica *tipologiei* universale, ideale, exemplare, sistematizată şi „tipizată" ea însăşi în funcţie de : vîrstă, pasiuni, situaţie, condiţie de viaţă, naţiune, sex şi mai ales calităţi morale, cu două note esenţiale : eroismul *(le héros)* şi „onestitatea" *(l'honnête homme),* tipuri eminamente clasice. Tipizarea este expresia generalizării şi universalizării notelor morale caracteristice, produsul unui proces de *schematizare* şi abstractizare psihologică, de imitare selectivă a naturii morale. Se continuă, în fond, procedeul imaginaţiei tradiţionale şi al biografiilor fabuloase, cu eroi mitici, exemplari, în prelungirea unui arhetip

---

[1] D. Popovici, *op. cit.,* p .54—44, 60.

[2] Este de mirare că bibliografia *Clasicismul în literatura română* (Buc., 1969), nu înregistrează şi astfel de texte, de prim ordin. Ce-i drept, diletantismul concepţiei şi al colaboratorilor explică toate lacunele şi erorile lucrării.

biografic. În mentalitatea primitivă eroul istoric devine mitic. În mentalitatea clasică eroul „istoric" devine tip moral, personalitate a unor mari virtuţi sau vicii. Psihologia modernă contrazice în mod categoric această viziune caracterologică, schematică, excesiv de unitară. Ea scoate în relief, dimpotrivă, contradicţia şi mobilitatea eului, proteismul moral, lipsa notei dominante şi ordonatoare, anonimatul moral al „omului fără calităţi".

4. Universalitatea clasică determină o estetică de esenţă pur *raţionalistă*. De fapt, cele două planuri sînt net complimentare, raţiunea fiind prin definiţie universală. „Raţiunea este a tuturor ţărilor" (Guy de Balzac), „Raţiunea este a tuturor secolelor" (La Mesnardière), „Raţiunea este totdeauna egală sie însăşi" (D'Aubignac). De unde rezultă că „frumuseţea universală" nu poate fi definită, descoperită şi realizată decît de raţiune, articol esenţial de doctrină clasică[1]. Poezia însăşi devine „limbajul raţiunii", teorie fundamental greşită, dar foarte consecventă premiselor, care conferă raţiunii supremul criteriu şi instrument de creaţie. Poezia, oda clasică „nu părăseşte — intermitent, n.n. — raţiunea" decît pentru a... „îmbrăţişa mai bine raţiunea" ! O astfel de poezie strict raţionalizată reprimă fantasticul, elimină „monştrii" imaginaţiei, exclude excesele „miraculosului", recunoaşte doar „frumuseţea ordinei"[2]. Oriunde şi oricînd întîlnim proteste împotriva absurdităţii, incoerenţei şi obscurităţii literare avem de a face cu profesiuni de credinţă „clasice". Confesiunea lui Sainte-Beuve, între altele, este tipică *(Mes poisons)* :

„Sînt clasic în sensul că un grad oarecare de iraţional, de nebunie, de ridicol, sau de prost gust îmi ajunge ca o carte să-mi pară pentru

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 126—128 ; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 84.

[2] René Bray, *op. cit.*, p. 67, 118—120, 353, 231—238 ; Michel Foucault, *op. cit.*, p. 212 ; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 147.

totdeauna ratată și să-mi cadă din mîini, chiar dacă ar avea părți foarte remarcabile, pline de spirit și de talent".

Primul nostru „raționalist", în estetică este, firește, tot Heliade Rădulescu[1].

5. Rațiunea descoperă și în estetică *adevărul,* al cărui criteriu fundamental este universalitatea. Adevărul aparține tipului, categoriei, nu individului. Sub pulsația și dezordinea aparențelor, spiritul clasic descoperă realitatea obiectivă a adevărului mediu, „cotidian", aproape statistic, identificat cu realitatea profundă și universală a esențelor eterne. *Le vrai* al lui Boileau (*Ep. IX,* 1675), al teoreticienilor clasicismului francez, acesta este. Reale sînt tipurile, nu fenomenele. Ceea ce înlătură posibilitatea apariției unei arte „realiste" în sens modern. Veridicul clasic ține de esență, nu de aparență. Natura clasică propusă spre „imitare" este produsul tipizării, al idealizării, nu al „copiei" conforme. Ne aflăm în prezența naturii universale, a ideii de natură, a naturii general umane, nu fizice. Clasicii n-au „sentimentul naturii" (atitudine tipic romantică), întrucît ei observă natura morală, nu peisajul. Clasicul înclină spre artificialitate, romanticul spre naturism. „Noi concepem clasicismul și romantismul ca două soluții posibile ale dramei dintre artă și natură. În cea dintîi, arta e biruitoare, în cea de a doua natură"[2]. A nu părăsi natura „un pas", cum sfătuiește și La Fontaine, înseamnă a-i studia aspectele universal umane, în forme obiectiv-impersonale. În acest mod, spiritul clasic determină apariția unei literaturi de cunoaștere.

Ideea de veridic sau „verosimil" cunoaște mai multe interpretări. Cea clasică derivă din primatul rațional al cunoașterii, verificată de „simțul comun". Simetria este desăvîrșită : imposibilitatea logică determină neverosimilul estetic și invers. Acest control rațional cenzurează zborul liber și înalt al imaginației prin rigorile receptivității medii. Fantezia

---

[1] D. Popovici, *op. cit.*, p. 52.

[2] G. Călinescu, *Scriitori străini* (Buc., 1967), p. 709.

este supusă ratificării opiniei publice, soluție „plată", apoetică. Totuși, nu mai puțin clasică. Rațiunea asigură unitatea și coerența logică a operei literare, coeficientul necesar de verosimil inteligibil. A fi „verosimil" înseamnă a satisface necesitatea logică, a nu irita exigențele rațiunii, chiar dacă istoria sau experiența ar documenta un adevăr insolit, imprevizibil sau haotic. Singura deschidere notabilă a epocii este interpretarea lui Corneille : „necesitate" în poezia dramatică nu înseamnă conformarea la legile naturii sau rațiunii, ci convergența și adecvarea la scopul creației[1]. Este „necesară", deci verosimilă, doar supunerea la „logica" autonomă a operei. Conceptul modern de „logică a poeziei" pare a fi prefigurat în germene. „Autenticitatea", de asemenea. Adevăr, spontaneitate naturală, autenticitate tind, în parte de pe acum, să se confunde[2].

Conceptul de ‚natură", care în românește începe a fi tradus prin „firea lucrurilor", apare folosit, în sens estetic, încă la Bariț și mai ales la Heliade Rădulescu, nu fără oscilări evidente între adevărul universal (clasic) și particular, al culorii locale (romantic). Un text din 1836 recomandă : „A alege din viața omenească niște împrejurări comune prin care sujetul să se poată aplica la tot omul, în tot locul, și în tot veacul... este va să zică a cunoaște natura, asta va să zică că într-o scriere sau icoană domnește adevărul". Și pentru Macedonski, a fi „natural" este sinonim cu a fi „clasic"[3]. Se înțelege că și Maiorescu profesează aceeași concepție despre adevăr în artă.

Înțelese bine, faimoasele reglementări ale doctrinei clasice („legi", „unități", „reguli", care vor face prin dogmatizare o mare carieră pe

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p, 204.

[2] Adrian Marino, *Clasicii sînt moderni,* în *Cronica,* nr. 30/1969.

[3] G. Bariț, *Scriitori clasici,* în *Foaie pentru minte, inimă și literatură,* nr. 16/1838 ; D. Popovici, *op. cit.*, p. 47—48, 69, 75 ; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski,* p. 599.

toată durata clasicismului, nu sînt altceva decît condițiile logice ale aceleiași inteligibilități estetice raționale : regula este „rațiunea însăși sub formă de lege". Unitățile, de timp, loc și acțiune sînt specificări și perfecționări ale idealului verosimil, în diferite situații-cheie. Și Goethe a observat-o[1]. Plăcerea estetică a spiritului clasic constă în a înțelege, a da satisfacție deplină inteligenței, prin supunerea literaturii legii raționalității.

6. Comandament nu numai al creației, ci și al receptivității, rațiunea devine *bun simț* și *gust*, noțiuni aproape sinonime : „Noi credem cu toții — scria Bussy-Rabutin — că bunul simț, rațiunea și spiritul ales *(le bon esprit)* sînt unul și același lucru". „Între bunul simț și bunul gust este o deosebire de la cauză la efect" (La Bruyère). „Arta nu este... decît bunul simț transpus în metodă" (Père Rapin)[2]. A avea „bun gust" înseamnă a recunoaște un număr de criterii raționale, a respecta recomandările judicioase, logice și unanim acceptabile ale „bunului simț", numite (în franțuzește) : *convenances* și *bienséances.* Aceste noțiuni, clasificate în „interne" și „externe", exprimă întreaga sferă a elementelor „convenabile" : funcționale (ce „convine" operii, logica internă a situațiilor, verosimilitatea), sociale (ce corespunde moravurilor, gustului public, reacțiunilor diferitelor vîrste și sexe), istorico-geografice (acordul acțiunii și personajelor cu locul și timpul evocării)[3]. Satisfacția opiniei comune raționale se numește „bun gust", „ceea ce place la toată lumea", cum precizează și *Sentimentele* Academiei franceze despre *Cidul* lui Corneille (1637—1638).

7. Realizarea întregului program estetic clasic este trecută pe seama *disciplinării creației,* a elaborării în regim de constrîngere acceptată,

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 118 ; Goethe, 24 feb. 1825, *op. cit.*, p. 150.
[2] René Bray, *op. cit.*, p. 114—115 ; Arsène Soreil, *op. cit.*, p. 72.
[3] René Bray, *op. cit.*, p. 215—218, 224.

Procesul creației este văzut ca un exercițiu al rațiunii constructoare ; o demonstrație a „judecății" care guvernează și echilibrează. Factorul rațional, metodic, triumfă asupra spontaneității. Creația devine — La Bruyère o spune — o adevărată „meserie". Opera urmează a fi montată, „ca o pendulă", după „maxima inviolabilă" — adaugă mulți alții — a „măsurii rațiunii". Poetul devine un *homo faber*, un adevărat expert, care aplică în spirit riguros condițiile obiective ale artei, deduse rațional, pe bază experimentală. Leonardo da Vinci, L. B. Alberti inaugurează, în Renaștere, această metodă clasică, întemeiată pe luciditate, studiu și ordine creatoare, prin temperarea și reprimarea tendințelor „geniale" sau frenetice. Creatorul clasic nu este un „genialoid", ci un *artifex*, un artizan superior, deplin stăpîn al uneltelor și procedeelor sale.

Concluzia necesară este deprecierea hotărîtă a imaginației în favoarea rațiunii, care conduce și „frînează" impulsul poetic : „În scrierile noastre nu trebuie să existe prea multă imaginație... Ideile noastre trebuie să fie produsul bunului simț și al dreptei rațiuni, un efect al judecății noastre" (La Bruyère). Fantezie, sensibilitate, genialitate, „furie poetică", acestea sînt facultăți fie necunoscute, fie profund suspecte, criticabile pe scara cea mai largă[1]. Întreaga concepție a creației lucide, controlate, este deci pur clasică. Tehnica sa selectivă, autocritică aduce un argument suplimentar : toți teoreticienii clasici recomandă renunțarea, restrîngerea, inhibiția, eliminarea impurităților, exceselor care copleșesc puritatea proiectului artistic. Inteligența artistică determină realizarea directă a scopului prin mijloace minime și eficiente. Judecata estetică însăși devine o operație rațională[2].

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 89, 115, 119, 129—130 ; Giulio Augusto Levi, *Classicismo e neoclassicismo*, în *Questioni e correnti di storia letteraria* (Milano, 1949), p. 811—855.

[2] Henri Peyre, *op. cit*, 46, 88, 146, 183.

Imperativul rațiunii (*Aimez donc la raison...*, Boileau, *Art poétique,* I, v. 37) constituie în felul acesta nu numai o direcție, ci și o economie de forțe și o tehnică. Idealul fiind adevărul, bunul simț, bunul gust, nimic mai rațional, mai legitim și, în același timp, mai „practic" decît a recunoaște și cultiva toate aceste principii. A nu „imita" autorii exemplari devine absurd ; a nu subordona și corecta fantezia, — o eroare ; a nu urma „legile" scoase din studiul operelor și textelor eminente, verificate, „clasice" — o imprudență gravă. Acțiunea reflectată se substituie, în felul acesta, pe toate planurile, acțiunii spontane, ocazionale, imprevizibile. Este o poziție pe care poezia „modernă" (prin Edgar Poe, Mallarmé, Paul Valéry) o va redescoperi, teoretiza și impune cu strălucire. Clasicismul vechi sau nou afirmă valoarea voinței creatoare, a disciplinării inspirației, a supunerii la rigorile structurii literare, ale spiritului critic : „Clasic este scriitorul care poartă în sine un critic, pe care-l asociază în mod intim lucrărilor sale"[1]. Dacă aceasta este realitatea, atunci spiritul și metoda creației clasice ilustrează în mod exemplar cazul oricărei creații, condiția sa universală. Mai poate fi deci îndoială asupra obiectivității și permanenței creatoare a spiritului clasic ?

III. *Structura literară clasică* relevă, cu unele nuanțe, aceleași caractere spirituale și note estetice, întemeiate pe idealitate, esențializare, obiectivitate, echilibru, omogenitate, configurate într-un *stil* denumit — în mod istoric și convențional — *clasic*. Nu poate fi nici o îndoială asupra existenței fizionomiei, structurii și morfologiei „clasice", definită printr-o serie de regularități tipice, imposibil de atribuit sau de revendicat de un alt stil. Desigur, între conceptul de stil clasic și opera clasică există inevitabile diferențieri și contradicții. Raportul, în linii mari, dintre esența generală și fenomenul individual nu este altul. A. W. Schlegel a observat-o demult : „Epitetul de clasic este o simplă denumire

---

[2] Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 604.

a genului, independentă de gradul de perfecţiune al realizării genului"[1]. Opera clasică nu realizează integral idealul clasic. Dar se apropie îndeajuns de mult de acest ideal, pentru a o recunoaşte şi defini ca atare. Orice operă şi scriitor clasic îşi păstrează deplina sa individualitate. Analiza stilistică nu reţine însă diferenţa specifică, ci genul proxim. În cazul epocilor istorice şi literaturilor naţionale, aceeaşi observaţie : nici o epocă istorico-literară nu este omogen „clasică", „romantică" sau altfel. Dar existenţa „modelului" clasic face posibilă şi pe deplin legitimă recunoaşterea unor aspecte, fragmente şi opere clasice, în *toate* literaturile, în toate epocile. De unde aparentul paradox al diferenţierii dintre „opera clasică" şi „literatura clasică", sferă infinit mai largă, mai elastică şi mai abstractă.

1. Expresie a unei viziuni categoriale, invariabile, opera clasică tinde în mod organic spre *tipuri* şi *teme date*, prototip, *topoi*, eroi şi situaţii esenţiale, prin procedee de repetiţie, parafrază sau imitaţie. Ceea ce produce, în „conţinut" : predilecţie pentru fixitate, abstract, scheme, eliberare de „materie" prin date obiectiv clasificabile ; în „formă", orientare spre basorelief, grafism, geometrie (orizontal, vertical, simetric), desemn static, convenţional, conservatorism formal (genuri, speţe, reguli, forme consacrate). Spiritul clasic cultivă genurile literare care pot exprima în mod direct generalitatea sentimentelor şi adevărului etern uman, marile principii ale existenţei : tragedia, caracterele, portretul moral, dialogul, corespondenţa, aforismul, satira, epistola, „arta poetică", „tratatul".

2. Adevărul, esenţa, natura sînt totdeauna *simple*, exprimate cu maximă economie de mijloace. Linia esenţială, elegantă, precisă, este prin definiţie clasică. Abundenţa, complicaţia şi prolixitatea, excesul stilistic şi al dimensiunilor sînt anti-clasice. Elinii iubeau „frumosul cu sim-

---

[1] A. W. Schlegel, Prefaţa la *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (cf. René Wellek, *op. cit.*, p .113).

plitate" (Tucidide, II, 40). „Fiţi simpli fără artă" (adică fără artificiu, bombastic, superfluităţi, exagerări inutile) sfătuia şi Boileau *(Art poétique,* I, v. 100). „Simplicitatea place fără căutări şi contrafaceri", „fără fard" (*Ep.*. IX). Este conciziunea şi rafinamentul marei arte, străină de ornamente inutile, afectate, preţios, bombastic. Odobescu, apoi Macedonski, care are nostalgia unor „vremuri clasice de simple", ştie că „simplitatea" este „secretul clasicilor". „Era uşor de descoperit, dar mie mi-a trebuit evoluţiunea unei vieţi"[1]. Caz tipic de reîntoarcere la primordial şi elementar, gest prin excelenţă clasic. „Simplitatea în artă — spune şi Brâncuşi — este o complexitate rezolvată".

3. Conturul simplu, linear, nu poate fi decît *limpede,* uşor *inteligibil.* Semnificaţia operei clasice va fi deci bine distinctă, ferită de ambiguitate, nuanţe confuze. Regimul său — imagistic vorbind — nu poate fi decît diurn, luminozitatea solară. Antiteza zi-noapte = clasicism-romantism este un loc comun critic. Chiar atunci cînd străbate zone obscure, fragmente enigmatice, complicaţii de detaliu, opera clasică dezvăluie o *claritate* de ansamblu, o deplină determinare şi formulare a conţinutului. Absolută — cînd forma este precisă, exhaustiv exprimată — sau numai relativă, claritatea clasică alungă în orice ipoteză fantasticul, viziunea tulbure, obscuritatea, misteriosul, simbolicul, enigmaticul. Se înţelege, arta clasică evită tehnica sugestiei, inefabilului, ermetismul. Astfel de revendicări şi recomandări se fac auzite mereu, la noi în special la Tudor Vianu, adept al stilului concis, reţinut, precis. În genere, istoria clasicismului se confundă cu istoria teoriei şi practicii clarităţii[2]. Arta clasică nu tolerează semnificaţii străine, arborescente sau suprapuse. Regimul său normal este, de fapt, *asimbolia,* claritatea univocă a sensu-

---

[1] Al. Odobescu, *op. cit.,* p. 26 ; Adrian Marino, *op. cit.,* p.599—600.

[2] O demonstraţie sistematică, pentru literatura franceză, la Daniel Mornet *Historie de la clarté francaise* (Paris, 1929).

lui și semnificației. Dimpotrivă, abuzul de ambiguitate, cultul acestei idei, foare accentuat azi, este semnul unei epoci funciar neclasice.

4. Sinteză, într-un cadru formal precis delimitat, opera clasică nu poate fi decît *unitară*, solidară cu ea însăși, structurată organic, într-o totalitate închisă. Fragmentul este subordonat întregului, detaliul integrat sistemului. Estetica literară clasică este plină de asemenea anticipări *verbi gratia* „structuraliste", abundente încă din Renaștere. Formule precum : *concinnitas, integritas*, apoi „economia operei", „organicitate" (Vion d'Alibray : „Fiecare din părți se raportează totalității, precum membrele unui corp"), în cele din urmă „unitate în varietate", „pluralitate în unitate" devin adevărați *tropi* critici. Spiritul clasic nu neagă multiplicitatea și varietatea, pe care tinde doar să le domine, supunînd diversificarea părților unificării centralizate. Prezența acestui antagonism latent se face simțită în interiorul oricărei opere, căreia îi dă pentru fiecare caz în parte o altă soluție de conciliere și coeziune.

Efectele convergenței interioare definesc unele dintre cele mai specifice note ale operei de tip clasic : *ordinea* și *coerența,* frumusețea ordinii — cum spune și Malebranche — fiind mai seducătoare *(aimable)* decît toate frumusețile sensibile : *echilibrul* și *armonia* între energia creatoare și posibilitățile de expresie („Un just raport între gîndire și expresie" precizează, în 1700, Cavalerul de Méré)[1], între „fond" și „formă", distincție hegeliană „clasică", între emoție și cuvînt, scopuri și mijloace, rafinament și sublim, etc. Interpretarea operei de artă în sensul unui „microcosm", „cosmoid", „cristal" este, la fel, substanțial clasică (Gh. Bariț, Heliade Rădulescu au și ei cîteva din aceste noțiuni ale esteticului clasic) ; *simetria* și *proporția,* vechi principii și canoane clasice, teoretizate încă din antichitate („raport de conveniență", „număr de

---

[1] Allan H. Gilbert, ***Literary Criticism, Plato to Dryden*** (Detroit, 1962), p. 275 ; Joyce G. Simpson, ***Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France*** (Paris, 1962), p. 87.

aur", „justă măsură", etc), apoi în Renaştere, derivate din aceeași necesitate fundamentală de ordonare și organizare clasică, bine proporționată[1]. Istoria acestor idei poate fi urmărită, neîntrerupt și din abundență pînă în epoca actuală, cu recomandări peste tot identice sau similare : fugă de „incongruități" și „extravaganțe", „nimic prea mult", eliminarea stridențelor și a hipertrofiei, *ordre et beauté* precum la Baudelaire, *tectonica* și *forma închisă* a structualiștilor, *logica frumosului,* etc.

Gr. Pleșoianu, traducătorul lui La Harpe, V. A. Ureche, în *De clasicism, romantism și realism* (1865), mai înainte, firește, Bariț („o proporție harmonică a tuturor părților") introduc aceste principii, extrem de răspîndite — cele mai vaste locuri comune ale esteticii clasice — și în publicistica noastră. Esteticienii noștri „organologi" (Tudor Vianu, Liviu Rusu), le acordă de asemenea întreaga lor adeziune. Definiția „capodoperii" la M. Dragomirescu este eminamente clasică : frumoasă, echilibrată, armonică[2].

5. Acordul lucrării cu idealul său, al execuției cu proiectul artistic, realizarea deplină și spontană a unității sub toate formele, conferă operei clasice atributul *perfecțiunii*, idee nu mai puțin tradițională, consubstanțială esteticii clasice din toate epocile. De origine aristotelică, ea cunoaște un moment de mare intensitate în secolele „clasice", al XVII-lea și al XVIII-lea, regăsită și în formulele estetice moderne ale disciplinei și desăvîrșirii creației, la Paul Valéry de pildă[3]. Chapelain, Boileau, La Bruyère folosesc frecvent conceptul „perfecțiunii", în sensul deplinei reușite estetice a integrării exemplare, în care nu mai poți scoate și adăoga nimic, soluție optimă a unei probleme artistice. Armonia dintre scopuri și mijloace, dintre „fond" și „formă", ca la

---

[1] Arturo Farinelli, *Il romanticismo nel mondo latino* (Torino, 1927), II, p. 228 ; Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 18.

[2] M. Dragomirescu, *Principii de literatură, I, Capodopera,* (Buc., f. d.), p. 120.

[3] Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 479.

Hegel, face ca „în sens mai general, orice operă de artă desăvîrşită să fie numită clasică, indiferent ce caracter ar avea ea în sine, simbolic sau romantic". Aceeaşi accepţie şi la Croce, pentru care „clasic" devine sinonimul lui „excelent", „perfect", momentul deplinei fuziuni a materiei pasionale şi formei frumoase, atribut esenţial al oricărei opere de artă, indiferent de stil, timp, loc[1]. Orice reuşită artistică se numeşte clasică. Cine numai „încearcă" este „romantic". Cine izbuteşte, indiferent cum şi în ce direcţie, devine „clasic".

La drept vorbind, astfel de principii circulă la noi, prin traduceri şi prelucrări, încă din perioada eroică a esteticii literare româneşti, cînd Bariţ, — în 1838 ! — ştie că : „orice lucru scris sau artistic desăvîrşit", „frumuseţea desăvîrşită" se numeşte clasică. La fel, Odobescu. Şi Heliade Rădulescu scrie că orice operă care întruneşte condiţiile artei („cîte se cer de artă pînă la cele mai mici amănunte") este „în adevăr clasică". Asimilarea artei cu perfecţiunea se constată şi la Macedonski[2]. E. Lovinescu, Şerban Cioculescu — dintre critici — stau pe aceeaşi poziţie. Inclusiv, fireşte, Tudor Vianu. Ca peste tot, de altfel, dăm doar scurte indicaţii.

6. Unitatea simplă şi desăvîrşită imprimă operei aspectul *monumental,* nu atît în accepţia arhitectonică a cuvîntului, cît a construcţiei care impune prin gravitatea şi grandoarea liniilor sale pure, calme, puternice. „Un punct de soliditate şi de maturitate" scrie şi Boileau (*Refléxions sur Longin,* VII). Prin emulaţie evidentă cu arta greacă, definită de Winckelmann ca „simplitate nobilă şi măreţie liniştită", spiritul clasic european are nostalgia seninătăţii magnifice, marilor acor-

---

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 449 ; B. Croce, *Conversazioni critiche* (Bari, 1932), III, p. 125 ; *Letture di poeti...* (Bari, 1950), p. 321.

[2] Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 13 ; I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generală* (Buc., 1970), II, p. 46 ; D. Popovici, *op. cit.*, p. 70 ; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 600.

duri, măsurii în grandoare, viziunilor solemne, echilibrate. „Noblețe", „măreție", „calm imperturbabil", „satisfacție spirituală" acestea sînt notele artei clasice, recunoscute și de Hegel, imposibil de asimilat fără deplina adeziune la spiritul și principiile clasice[1]. Monumentalitatea crește organic, trebuie realizată și trăită, ea nu se impune dogmatic. În acest sens, teoretizarea monumentalității în creație a fost făcută, la noi, de foarte puțini, de fapt, numai de G. Călinescu[2], din păcate — inițial — în contratimp istoric (1944), cu ecouri practice puține, explicabile. Este evidența însăși că, în presa literară curentă, ceea ce predomină, este doar micul gust publicistic pentru „articol", „foileton", „fragment", „glosă", „notă", „efemeridă", la antipodul ideii de construcție, sinteză, erudiție, monumentalitate, operă — în critică, istorie literară, cultură — de largă respirație. Dovadă, submediocra recepție făcută „redescoperirii" lui N. Iorga, lipsa de priză reală a lucrărilor de sinteză și elaborare în adîncime, în general inhibiția cronicii față de orice construcție care depășește simpla reacțiune empirică la actualitatea imediată, adevărat „tropism" critic. O încercare de teoretizare a categoriei „monumentalului", cu referire la roman, poate fi socotită nereușită.[3] Dintr-o altă perspectivă, ideea, totuși reapare. Ea exprimă și una din convingerile esențiale ale autorului acestui studiu[4].

7. Definiția structurii clasice primește o serie de noi clarificări prin încadrare în formule tipologice de opoziție, dintre care cea mai tradițională, de-a dreptul banalizată, rămîne relația *clasic-romantic*. Este distincția cea mai răspîndită, dar și cea mai aproximativă, întrucît, în formulările sale curente, se pleacă mai totdeauna de la criterii extra-

---

[1] Hegel, *op. cit.*, I, p. 449 ; B. Croce, *Conversazione critiche* (Bari, 1950), p. 321.

[2] G. Călinescu, *Economia gratuitului*, în *Ecoul*, nr. 244/1944 ; *Nasc și la noi monumente*, 1956 (*Cronicile optimistului*, Buc., 1964, p. 158—162).

[3] Ion Ianoși, *Romanul monumental* și secolul XX (Buc., 1963).

[4] Articolul nostru : *Spiritul monumental*, în *Cronica*, nr. 25/1968 ; *Introducere în critica literară*, VI, 2 : *Primatul monografiei* (Buc., 1968), p. 363—367.

literare : psihologice, etice, filozofice, geografice, etnice și chiar „sanitare". Amintim pe cele mai celebre : „Eu numesc clasic tot ce e sănătos și romantic ceea ce e bolnav" (Goethe) ; antiteza între păgînism și creștinism, latini și germani, Antichitate și Evul Mediu, transplantare și originalitate, nord și sud, (Mme de Staël) ; „poesia de' morti, poesia de' vivi" (Giovanni Berchet), etc[1]. Se poate chiar spune că antiteza curentă *clasic-romantic* exprimă totalitatea determinărilor extraestetice ale tipologiei care ne preocupă.

În plan estetic, acest antagonism se traduce printr-o dublă tendință de opoziție și echilibrare, la toate stadiile și nivelele de structurare a operei literare. Privind foarte de sus, clasicul s-ar încadra în tipul creatorului obiectiv, de esență aristotelică, în timp ce romanticul își poate revendica o ascensiune „inspirată", derivată din subiectivismul *Tratatului despre sublim.* O confesiune de bătrînețe a lui Goethe, din 1830, importantă, explică începutul unei întregi dezbateri estetice moderne :

„Termenul poeziei clasică și romantică, termen care circulă azi în toată lumea, dezlănțuind atîtea certuri și dezbinări... a pornit de la mine și de la Schiller. Mă călăuzeam, în poezie, după principiul procedeului obiectiv, neadmițînd altul. Schiller, dimpotrivă, care proceda subiectiv, socotea metoda lui ca fiind singura corectă, și ca să se poată apăra, a scris studiul lui *Despre poezia naivă și cea sentimentală*, dovedindu-mi că eu însumi, fără să vreau, sînt un romantic, și că *Infigenia* mea, prin amploarea sentimentului ei, nu e nici pe departe atît de clasică și în stil antic pe cît s-ar crede. Frații Schlegel au preluat ideea aceasta și au dezvoltat-o, astfel că astăzi ea s-a răspîndit în toată lumea

---

[1] J. P. Eckermann, 2 aprilie 1829, *op. cit.*, p. 320, 321 ; Mme de Staël, *De la poésie classique et de la poésie romantique*, în *De l'Allemagne*, II, ch. XI, 1813 ; René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1955), II, p. 416.

și fiecare vorbește de clasicism și romantism, lucru la care acum cinci-zeci de ani nu se gîndea nimeni“[1].

O dezvoltare interesantă, la Fr. Schlegel, privește spiritul disociativ și asociativ al celor două formule : clasicul separă genurile literare, în timp ce romanticul le integrează[2]. Unul cultivă specializarea, altul totalizarea. Opoziția rămîne predominant stilistică. Dar întregul subtext al acestor tipologii este limpede : romanticul constituie o categorie literară superioară, clasicul una inferioară. Opoziția spirituală se transformă în ierarhie valorică, eveniment important al istoriei ideii de clasic, grevată pînă azi de o întreagă ipotecă negativă. Excesele clasicismului, vom vedea, justifică, în bună parte, o astfel de reacțiune. Totuși, devalorizarea absolută a ideii și structurii clasice nu este prin nimic îndreptățită : categoriile spiritului sînt calitativ egale, deci toate stilurile, creațiile etc sînt echivalente. Unii romantici, precum Hugo au avut această intuiție : opoziția clasic-romantic i se pare „vagă“, artificială, convențională. Clasicizantul Ponsard, în 1847, gîndește la fel[3].

Cîteva constatări obiective nu pot fi, totuși, negate. Latențele originare, divergente, ale spiritului clasic și romantic sînt o realitate. Mișcarea continuă de pendulare spre unitate și diversitate, ordine și mișcare, concentrare și descătușare, comprimare și expansiune, împlinire și neîmplinire, fixitate și mobilitate, finit și infinit, la fel. Opera clasică tinde — efectiv — spre forme închise, lineare, plane, de „unitate multiplă“, clară ; cea barocă și romantică, spre forme deschise, picturale, cu reprezentări în profunzime, de efect plural și ambiguu. Aceste tipologii stilistice sînt cultivate în special de estetica germană, în prelungirea lui Goethe, Schiller, frații Schlegel, Heine. Peste tot,

[1] J. P. Eckermann, 21 martie 1830, *op. cit.*, p. 391.

[2] René Wellek, *op. cit.*, II, p. 13—14.

[3] V. Hugo, *Odes et ballades, Préface*, 1821 (Paris, 1843), I, p. XXI—XXIII ; René Wellek, *The Term and Concept...* p. 115.

același ritm binar al spiritului, în cadrul căruia clasicul și romanticul se înscriu ca două momente tipice, alternative. Definițiile, ulterioare, ale lui H. Wölfflin, Fr. Strich („Vollendung und Unendlichkeit")[1], Karl Jöel („Bindung und Lösung"), etc. teoretizează aceeași realitate estetică duală, derivată din două moduri ireductibile de a vedea și reprezenta lumea și arta. Respingerea acestor tipologii, curentă în sfera istoriei literare pozitiviste, relevă o lipsă tipică de spirit analitic și speculativ, o incapacitate structurală de generalizare și sinteză teoretică bine caracterizată.

O altă constatare, nu mai puțin obiectivă, recunoaște doar existența formelor complexe, de trecere de la un tip la altul, cu tendința alternanțelor și ștergerii distincțiilor dintre compartimente. Sinteza clasică fiind un produs eminamente dialectic, prin cristalizare de contradicții și răzvrătiri interioare chemate energic la ordine, ea nu poate da naștere decît la opere inevitabil „ambigui", cu structură latent divergentă. Iată de ce, pentru a ne exprima cît mai simplu cu putință, opere pur și integral clasice nu există, după cum nu există nici opere pur și integral romantice. Realitatea estetică, în timp și spațiu, pune în lumină doar fenomene de osmoză și interferență, organizări literare mixte, cu momente de predominanță într-un sens sau altul. În orice operă literară, elementele clasice și romantice coexistă în dozaje variabile. Cum s-a și arătat nu o dată, *clasic* și *romantic* reprezintă două tipuri ideale, utopice, inexistente în stare pură, amestecate fenomenal, plan în care dau naștere unei mari varietăți de forme „corupte" și „mixturi". Definiția lor nu este posibilă decît teoretic, prin abstractizare.

Clasicul aspiră și se convertește progresiv în romantic, prin regăsirea ingenuității originare și acte de invenție. Romanticul își redescoperă periodic substratul clasic, prin tipologie și aderare la principii estetice tradiționale. De unde numeroase formule individuale de interferență și

[1] Fr. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* (München, 1922).

fuziune, de colaborare și alternanță, urmate de disjuncții și polemici, continuate prin noi concilieri, în serie infinită. Căci, din cei doi termeni fundamentali impuși de polaritatea spiritului, nimeni nu poate ieși. Cum spune și revista *La Minerve française*, în 1818, „nu există literatură modernă care să nu fie, într-o măsură diferită, un amestec de clasic și romantic". În aceeași perioadă sînt observate „frumuseți clasice printre romantici" și invers ; se fac simțite puternice persistențe teoretice clasice (la Senancour de pildă) ; apar rupturi violente, conciliate imprevizibil prin forme de tranziție și teorii eclectice. O linie netă de demarcație este foarte greu de stabilit. Gherea la noi observă, s-ar zice primul, imposibilitatea încadrării riguroase a celor două tipuri[1]. Este evidența însăși că în poezia marilor romantici români, Eminescu și Macedonski, se fac simțite puternice aspirații clasice, nu o dată precis mărturisite și chiar teoretizate. Clasicii Sappho și Ovidiu au fost interpretați în sens net romantic.

Mecanismul creației închide același dualism fundamental. Producerea operei de artă implică momente complimentare, obligatorii, întrunite într-o unitate indisolubilă, libertate și ordine, autoexprimare și nevoie de disciplină : unul eruptiv, pasional, practic ; altul material, sintetic, formal. Din conjugarea acestor energii și tendințe opuse se naște desăvîrșirea operei. Deci, în mod legitim, acestor momente universale, imanente creației, ar trebui să li se recunoască, în primul rînd, atributul de *romantic* și *clasic*. Ceea ce B. Croce și face, trăgînd toate concluziile : elementul clasic și romantic se dovedește activ în orice literatură, în orice epocă, la orice artist. El este creator numai în măsura în care domină această antiteză. Motiv pentru care devine dificilă clasificarea, încadrarea riguroasă într-o tipologie. *Romantic* ar fi deci „fondul", „materia" poeziei ; *clasică*, „forma" nu mai puțin eternă, orice operă literară fiind, în mod

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Ceva despre clasicism și romantism*, 1889 (*Studii critice*, Buc., 1967, p. 134—152).

simultan și necesar, „clasică" și „romantică". Teorie numai în aparență paradoxală, de altfel nu fără serioase anticipări și foarte bune intuiții : la Goethe, teoretician al dublei condiționări emoționale și formale a artei („Den Gehalt in deinem Busen / Und die Form in deinem Geist") și implicit al „constrîngerii" creatoare („In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister", *Natur und Kunst*) ; la Fr. Schlegel, care recunoaște oricărei poezii un element romantic ; la Fr. Nietzsche, pentru care dionisiacul și apolinicul reprezintă „două instincte estetice complimentare", conciliate în transfigurare și simbol. Ba, într-o revistă romantică franceză, apare încă în 1818, formula-cheie : „Romantic prin substanță, clasic prin formă" ![1].

Reformularea întregii definiții a spiritului clasic are meritul să elimine compartimentările rigide didactice, arbitrare, infirmate de obiectivitatea faptelor. Clasificarea convențională face loc realității estetice universale, produs al disciplinării („clasice") și al spontaneității („romantice"), al „meseriei", „măiestriei" (Paul Valéry folosește ambele noțiuni : *la maîtrise* și *le métier*), respectiv al dezordinei lipsite de control a imaginației. Momentul clasic absoarbe și domină momentul romantic, a cărui necesitate prealabilă este recunoscută : „Orice clasicism implică un romantism anterior". Cînd opera ajunge stăpînă pe sine ea atinge stadiul clasic : „Un romantic care și-a învățat arta devine un clasic"[2]. Propoziții identice despre valoarea estetică, fundamental clasică, a dominării de sine, tradusă prin „triumful ordinei și măsurării asupra romantismului interior", prin supunerea unei „volte", pot fi întîlnite

[1] Elementele argumentării : *Estetica*, IX (Bari, 1941), p. 79 ; *Classicismo e romanticismo*, în *La Critica*, 1916, p. 319—321 ; *Convesazioni critiche* (Bari, 1932), III, p. 64—65, 184—185 ; *Gusto classicistico e gusto romantico*, în *Quaderni della „Critica"* no. 2/1945, p. 106 ; *Letture di poeti...* p. 120, cf. și articolul nostru : *Croce și clasicismul*, în *Națiunea*, nr. 343 1947 ; Pierre Moreau. *Le Classicisme des romantiques*, p. 147 ; pentru formula inversă, în cadrul ltieraturii franceze, Emile Deschanel : *Le Romantisme des classiques* (Paris, 1883).

[2] Paul Valéry, *Variété* (Paris, 1930), II, p. 155 ; *Oeuvres*, II, p. 565—566.

și la André Gide. Una din formele sale a devenit notorie : „Opera clasică nu va fi puternică și frumoasă decît pe măsura romantismului său îmblînzit“ *(romantisme dompté)*. „Formă clasică din metal romantic“ (definiția lui Ramon Fernandez) poate fi de asemenea amintită. Circulația acestor idei se verifică într-o sferă destul de largă a esteticii și criticii literare moderne[1].

Dincolo de aceste distincții de esență, antiteza *clasic-romantic* devine cu atît mai artificială, cu cît chiar spiritele care au descoperit-o n-au conceput-o niciodată decît sub forma unei dualități și sinteze organice. Vorbind despre partea a doua din *Faust*, Goethe mărturisește lui Eckermann (16 dec. 1829) : „... Ai să vezi că, pretutindeni în aceste acte introductive, întîlnești laolaltă cînd acordurile clasice, cînd cele romantice, urcînd mereu împreună întocmai ca pe o clină de deal, pînă ce ajung sus la *Elena*, unde ambele forme poetice ies limpede la iveală, desfășurîndu-se și cumpănindu-se oarecum“. „Principalul e să știi cum să te slujești de formele acestea și să realizezi ceva frumos“. Schiller, la fel, reconciliază în cele din urmă poezia „naivă“ și „sentimentală“ : „Natura ne face egali unul cu altul, arta ne împarte și ne separă, idealul ne reîntoarce îndărăt la unitate“ *(Uber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795—1796). Și pentru Nietzsche idealul rămîne tot unitatea, realizabilă, după opinia sa, numai în tragedie, genul clasic prin excelență.

Mai întîi prin traduceri, apoi prin dezvoltări proprii, în literatura noastră se adoptă, în timp, același punct de vedere. Reluînd pe La Harpe, în *Vorbire asupra poeziei epice și de bunătatea poemii lui Telemah* (introducere la *Întîmplările lui Telemah, fiul lui Ulysse* de Féné-

---

[1] André Gide, *op. cit.*, p. 38 ; Ramon Fernandez, *De l'esprit classique*, în *Nouvelle Revue Française* no. 1/1929 ; Jean Paulhan, *Présence*, 22 avril 1945, cf. *Quaderni della „Critica“*, no. 9/1947, p. 92 ; Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique* (Paris, 1955), p. 56, 62—63, 134 ; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 171, 212, 248 ; de observat că *nici unul* din criticii francezi nu citează pe Croce, sau alți precursori.

lon (1831), Gr. Pleșoianu știe că „închipuirea" trebuie „să cerce un fel de strîmtoare și de entuziasm, pe cînd duhul cel liniștit, în împărăția sa, o oprește și o întoarce încotro voiește el." Gr. Alexandrescu întîi se „aprinde", „apoi îi vine cugetarea" (*Epistolă D.I.V.*, 1837). O colaborare între „simțăminte" și „artă" cere și Macedonski[1]. Dintre eseiștii și esteticienii moderni, M. Ralea (în spiritul Croce-Valéry-Gide) vede în elementul clasic un factor de inhibiție, refulare și sublimare a pornirilor emoționale : „Un liric conținut, ca toți clasicii". Clasicismul introduce un principiu de organizare și disciplinare :

„Clasicismul este o vîrstă estetică. El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare"[2].

8. Opoziția *clasic-baroc*, descoperită în ultimele decenii, reformulează într-o terminologie întrucîtva modificată aceeași problemă. Dar ajunge să înlocuim ideea de „romantic", prin „baroc", pentru a obține aceeași schemă, aceeași definiție estetică esențială. Antiteza *clasic-baroc* nu constituie, în această ipoteză, decît o variantă a opoziției tradiționale *clasic-romantic*, într-o altă localizare istorică. Elementele de dezordine, tumult și expansivitate ale spiritului romantic aparțin, în egală măsură, și barocului. Tendințele de stabilizare, reprimare și ordonare ale clasicului sînt aplicabile și barocului. De altfel, formula simetrică a și apărut : „baroc îmblînzit" (*baroque dompté*) a lui L. Spitzer, verificată deopotrivă în opere și perioade recunoscute drept „clasice". Întreaga estetică clasică se opune în esență, prin aceleași principii și argumente, atît barocului cît și romanticului. De unde o in-

---

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 619—620.

[2] M. Ralea, *op. cit.*, I, p. 333 ; *Clasicism*, în *Valori* (Buc., 1935), p. 14.

compatibilitate egală de „gust“, orientări literare, stil, etc., constatări curente într-o anume sferă critică[1].

Chiar dacă dimensiunea istorică a barocului este diferită, anterioară perioadei romantice, situația și cauzalitatea sa istorică nu infirmă aceste constatări. Istoria nu înfrînge niciodată tipologia. Clasicismul francez al secolului al XVII-lea „se naște“ din barocul secolului anterior, dezagregat în barocul (de diferite forme) al secolului al XVIII-lea. Pe un fundal baroc, de conflicte, dezechilibrare și antagonisme interioare, considerat uneori drept „preclasicism“, spiritul clasic își introduce, pentru o perioadă de altfel scurtă, ordinea sa disciplinară. Apoi conștiința clasică intră în depresiune și, în cele din urmă, în criză. Normele încep să producă repulsie, să pară insuportabile, excesive. Conservarea lor cu orice preț dă naștere academismului, în timp ce părăsirea lor reface fenomenul baroc, născut și renăscut din tensiune și exprimînd tensiune, efecte de contrast, urmate de proliferarea și eliberarea formelor. Așadar, realitatea — convulsia interioară și exterioară — aparține de fapt barocului, doar intermitent contrazisă și înfrîntă de echilibrul și stabilitatea clasică. În orice caz, permanența fondului dramatic de tensiune, ca fundal al oricăror creații artistice, consolidează odată mai mult definiția clasicului și barocului ca două categorii eterne, complimentare, supracronologice (v. *Barocul*, 6).

9. Notele *stilului* clasic sînt de o desăvîrșită echivalență structurală : puritate, claritate, precizie, sobrietate, abstracțiune. Cuvîntul se emancipează de imagine, devine autonom, convențional, cu predispoziție spre arbitar și universal. Raportul dintre gîndire și vorbire se răstoarnă în favoarea gîndirii, care-și constituie propriul său limbaj. De unde arealismul reprezentărilor, intelectualitatea expresiei clasice[2]. Se

---

[1] Helmuth Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, seg. ed. (Madrid, 1966), p. 333, 426, 464 ; Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 37, 171—172, etc.

[2] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris, 1966), p. 72—76, 92—93.

înțelege, repulsia antiimagistică, tendința stilistică antibarocă, ignorarea preocupărilor muzicale, inefabile, „simboliste", au — toate — aceeași explicație. Apare o adevărată *querelle* a metaforei, cu apărători puțin numeroși și fără autoritate[1].

10. Concluzia ar fi aceasta : notele structurii literare clasice se confundă cu definiția operei de artă în genere. Categoriile structurii clasice sînt universale, imanente artei. Orice operă literară, în măsura în care atinge stadiul realizării artistice, are calități „clasice" : participă într-un fel sau altul la teme și tipuri date, permanente și universale, reflectă o anume „simplitate" și „claritate", se constituie într-o unitate, atinge perfecțiunea, maturitatea, sugerează monumentalitatea. De la acest nivel, desigur, diferențierile tradiționale (pe genuri, curente, epoci etc), își pierd valabilitatea, făcînd loc distincției fundamentale dintre artă (cu caracterele amintite) și non-artă. Esteticienii „științifici" actuali continuă să dezbată problema. Este însă un fapt că scriitorii noștri, teoreticieni empirici de formație clasică, au intuit sau repetat demult că așa stau lucrurile. Pentru Gh. Barit, arta este „frumusețea simplă, tact de a-și ținea în ochi scopul ce-l avea, o măsură proporțională, o harmonie, o soliditate plastică și o desăvîrșire formală". Heliade vorbește, de asemenea, de : mărime, eleganță, noblețe, energie, armonie, etc. La fel, Macedonski : naturalețe, simplitate, simetrie, armonie, perfecțiune[2].

Foarte răspîndită rămîne totuși convingerea că arta modernă contrazice în mod radical toate aceste atribute, ceea ce n-ar împiedeca-o să fie nu mai puțin „artă". Avangarda de orice speță ar constitui nega-

---

[1] Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, tr. it., (Bari, 1964), p. 108—109 ; Jean Rousset, *La querelle de la métaphore*, în *L'Intérieur et l'Extérieur* (Paris, 1968), p. 57—71 ; René Bray, *op. cit.*, p. 131.

[2] G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 267 ; D. Popovici, *op. cit.*, p. 67 ; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 600.

rea absolută a spiritului teoriei și structurii clasice. Am încercat să corectăm în altă parte această teză, mult prea excesivă[1].

IV. În ce măsură clasicul (fenomen analog oricărui alt stil) constituie și un *fenomen istoric?* Răspunsul presupune două tipuri de soluții :

1. Evoluția interioară a formelor literare ilustrează *istoricitatea imanentă,* latentă, a stilurilor. Examenul retrospectiv, a posteriori, descoperă o serie de curbe, de ascendențe și descendențe, care — la o privire sintetică — tind să absoarbă operele individuale în aceeași finalitate istorică. Succesiunea configurează un sens, o direcție de dezvoltare. Ritmul hegelian : artă simbolică, artă clasică, artă romantică, rezultat din modificarea succesivă a raportului dintre idee și formă (cu predominanța formei în „simbolism", echilibrat în clasicism, accentuat ideologic în romantism) poate fi aplicat prin analogie evoluției tuturor stilurilor : inițial arhaice, în căutarea unui echilibru, apoi clasice, în faza lor de plenitudine, ordine și teoretizare, urmate de corupție baroc-manieristă, cînd formele își pierd echilibrul, proporția și disciplina, în favoarea tensiunii și libertății. Astfel de periodizări reapar și în estetica modernă : în plastică (H. Focillon), în muzică (Ch. Lalo) : fază arhaică, clasică, decadent-anarhică, preclasică, clasică, postclasică[2]. Este de observat că, în toate, clasicul corespunde unei perioade de plenitudine, maturitate, deplină realizare a formulei estetice.

Observații empirice de acest gen apar încă în literatura clasică. Produsul împlinirii, perfecțiunea este semnul maturității. Cum spune și La Bruyère, opera clasică atinge „un punct de perfecțiune și așa zicînd de maturitate". Ideea circulă și în clasicismul teoretic, întărită de observația că perfecțiunea în artă devine posibilă numai la un anume stadiu de dezvoltare al culturii, limbii, tehnicii literare. Plenitudinea

---

[1] Adrian Marino, *Avangarda,* în *Dicționar de idei literare,* I, în curs de apariție.

[2] H. Focillon, *Vie des formes* (Paris, 1939) ; Ch. Lalo, *Eléments d'une esthétique musicale scientifique* (Paris, 1939).

aparține vîrstei, experienței, clarificării interioare complete. Maturitatea ar fi deci faza finală a unui proces evolutiv, un punct de ajungere, nu de pornire, un fruct copt în condiții optime. Goethe are această viziune a clasicului, atunci cînd îl corelează „unității naționale" atingerii unui „înalt grad de cultură" și dezvoltare a „spiritului național"[1]. Hegel însuși trebuia să redescopere conceptul de „maturitate" clasică, reîntîlnit printre moderni la Brunetière, T. S. Eliot, la alții, cu precizări întemeiate, nu însă și prea originale[2]. Dar nu este nevoie să mergem atît de departe, de vreme ce și E. Lovinescu definește clasicul „o noțiune mobilă ce se aplică oricărei formule de artă, ajunsă la maturitate, adică la suprema sa expresie de echilibru între formă și fond"[3].

Consecința acestui „organicism" stilistic este inevitabila corupție, prin istoricizare, a clasicului. Ros din interior de descompunere, clasicul alunecă spre declin și decadență inevitabilă. Existența sa stilistică se dovedește deci, în cele din urmă, instabilă, precară.

2. Mult mai răspîndită, întreținută de întreaga concepție a istoriei literare tradiționale, efectiv derutată și chiar speriată de abstracțiile și speculațiile tipologice, este teoria *istoricității contextuale* a stilurilor, care fixează spiritului clasic cadre, limite și localizări istorice precise. „Marele secol", cu o perioadă de maximă cristalizare între 1660—1685 (în Franța), sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor (în Anglia), acestea sînt delimitările cele mai „clasice", variabile, firește, pentru fiecare literatură în parte.

---

[1] J. W. Goethe, *Literarischer Sanculottismus*, 1795 (*Meisterwerke Deutscher Literaturkritik*, Berlin, 1956, I, p. 387).

[2] F. Brunetière, *op. cit.*, III, p. 310 ; T. S. Eliot, *What is a clasic ?* (London, 1945) ; F. W. Bateson, *English poetry, A Critical Introduction* (London, 1966), p. 78 : fiecare școală poetică ar parcurge cinci „generații", dintre care a treia, a „maeștrilor" (*Assured Masters*), „poate fi privită ca expresia sa clasică".

[3] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (Buc., 1926), I, p. 164.

Consecințele istorismului pozitivist sînt evidente : „secolele“ clasice nu pot fi comparabile ; clasicul și romanticul devin antiteze istorice absolute ; notele spiritului clasic sînt realizate *numai* în secolul al XVII-lea și *numai* în literatura franceză (istoria literară franceză, în forme politic-academice, este una dintre cele mai „șovine“ din lume)[1], etc. Chiar dacă este adevărat că frecvența teoriilor și structurilor clasice se dovedește mai mare în unele faze și mai mică în altele, consecutive perioadelor de mare dezordine istorică, permanența și recurența spiritului clasic nu pot fi nici ele negate. Istoria cunoaște epoci de intensitate, plenitudine și frecvență clasică, nu însă și de exclusivitate clasică. Stilurile sînt etern coexistente, în proporții variabile, nu și „monopoliste“. Pot fi deci denumite „clasice“, totalitatea perioadelor în care exigențele-standard ale spiritului clasic cunosc perfecțiunea maximă. Fenomen care nu exclude, nici teoretic, nici practic, repetiția de diferite grade. Elemente morfologice clasice apar și *după* perioada „tipic clasică“, a secolului al V-lea în. Cr., și *după* secolul „tipic clasic“ al XVIII-lea, etc.

„Modelul“ social tradițional al clasicului este scos, în mod evident, din realitățile specifice ale secolului al XVII-lea francez, pus sub emblema Regelui Soare : mare stabilitate, ordine și centralizare politico-socială, după o perioadă de dezordine și anarhie (Fronda) ; idei, sentimente, gust sociabilizat pînă la uniformizare, mondenizare și obsesie a succesului de public ; expresie exemplară, orientată spre impersonal, „banal“, anti-individual ; pe scurt, „colectivizarea“ ierarhizată, impusă de sus în jos, a universului intelectual și moral în limbaj „convenabil“. Cu toate acestea, omogenizarea rămîne o utopie. Același secol al XVII-lea francez cunoaște, pentru a ne limita doar la literatură, o serie întreagă de interferențe baroce, prețioase, manieristice. Chape-

---

[1] Două referințe : Henri Peyre, *op. cit.*, p. 251 ; Ibidem, *Le classicisme*, în *Histoire des littératures* (Paris, 1956), II, p. 110—139.

lain dă o prefață pur clasică unui text cum nu se poate mai baroc: *Adone* de G. B. Marino (1620). Estetica clasică franceză este, de altfel, *ultima* care se constituie într-un corp de doctrină, *după* cea italiană și spaniolă, la rîndul său cea engleză este *posterioară* celei franceze, etc. Există o estetică clasică eternă, categorială și una tranzitorie, circumscrisă în timp; una pură, absolută, alta eclectică și relativă. Corp scris de doctrină integral clasică și integral romantică nu există. Clasicul, în sfîrșit, satisface gustul „burghez", barocul cel „aristocratic-clerical" (v. *Barocul*, 5).

3. Determinările istorice sînt cu atît mai însemnate, cu cît numai în această perspectivă poate fi examinată situația actuală a spiritului clasic. Poate supraviețui spiritul clasic? Pot fi acceptate încă principiile clasice? Răspunsul este: fără îndoială. Cu condiția ca energiile eterne și universale care stau la baza clasicului să ducă la constituirea unui *clasicism deschis*, liber, dinamic. Rămînînd în esență el însuși, spiritul clasic urmează să-și dilate principiile constitutive, să-și lărgească sfera, să realizeze noi forme de echilibru, sinteză, unitate și disciplinare a forțelor divergente, să descopere noi forme de simplitate, claritate, unitate, perfecțiune, maturitate, monumentalitate. Schema raporturilor clasice să se păstreze, și, în același timp, să coopteze și să asimileze totalitatea elementelor moderne care se impun cu necesitate artei.

Structura clasică va rămîne în felul acesta intactă, în raporturile sale interioare, abstracte, și totodată efectiv modificată, liberalizată, în conținutul său concret, sensibil. Este de altfel de observat, proces explicabil și dialectic, că toate elementele doctrinei și structurii clasice au, într-adevăr, proprietatea să se deschidă spre noi configurări și definiții, fenomen de largă verificare istorică. Un singur exemplu: principiul adevărului și al lui *mimesis*, lărgit în direcția verosimilului, posibilului și apoi, prin subiectivizare și psihologizare, integrat sferei

fanteziei, oniricului, autenticităţii de orice speţă. „Adevăr“ în artă a ajuns să însemne *azi* practic orice. Şi acelaşi lucru se produce cu orice alt principiu clasic, cîmp larg deschis semanticii istorice. *Clasicism deschis* aceasta înseamnă : principii esenţiale tot mai suple, în formulări tot mai elastice. De la un nivel solid, bine verificat, deschideri şi experienţe cît mai îndrăzneţe. Ne asigurăm în felul acesta o bază de pornire, un start eficace, un criteriu de verificare şi totodată un port de refugiu, de repliere. Nu este nici prudenţă, nici comoditate, ci economie superioară a spiritului, o metodă infailibilă de înaintare.

Dacă spiritul clasic rămîne viabil prin continuă elasticizare şi readaptare, în aceeaşi măsură el moare prin destrămare şi anchilozare. Ceea ce-l pîndeşte este fie eroziunea internă, fie imobilizarea şi închistarea. Şi într-un caz şi în altul intervine o rupere de echilibru, o formă de disoluţie a sintezei clasice. Opera clasică moare, în primul rînd, prin revolta propriei sale unităţi. Cînd echilibrul interior este distrus, cînd principiul interior coagulant se atrofiază, spiritul clasic a dispărut şi o dată cu el şi claritatea conceptului. Pesimismul lui Paul Valéry, după care noţiunea de clasic ar fi „incompatibilă cu precizia gîndirii“ (afirmaţie desminţită de întreaga noastră analiză), numai astfel se explică[1].

a) Fenomenul se produce, în unele cazuri, prin revolta necontrolată a elementului „romantic“, a subiectivităţii, care nu mai acceptă nici un fel de restricţie. De unde apariţia unor conflicte insolubile, tragice, producătoare de devastare şi sfîşiere (Hegel a intuit acest caz) ; în altele, în urma intervenţiei unui firesc proces de evoluţie. Arta clasică se dizolvă în baroc şi romantism, printr-un fel de „lege“ hegeliană a stilurilor, bine urmărită de Wölfflin. Dar dincolo de orice filozofie ciclică, există o tradiţie eternă a inovaţiei, care se opune tradi-

---

[1] Henri Peyre, *op. cit.*, p. 33 ; pentru alte confuzii terminologice ale epocii, Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 564.

ţiei, nu mai puţin eterne, a imobilităţii în forme fixe, canonice. Ori de cîte ori se produce un act de invenţie, echilibrul clasic se află potenţial în primejdie. La orizont a apărut eroziunea, corupţia, care poate fi resorbită, reintegrată într-o sinteză superioară, sau dimpotrivă sustrasă controlului clasic.

b). Fenomenul invers este al excesivei formalizări şi stereotipii. În genere vorbind, structura clasică este pîndită de excesul calităţilor sale. O operă prea unitară, prea perfectă, sfîrşeşte prin a se nega pe sine. Echilibrul interior în tensiune a murit, s-a atrofiat. El a sleit o zonă a soluţiilor posibile, după care nu mai urmează decît imitaţia, repetiţia, retorica, academismul. Formei vii i se substituie forma dată, canonică. A prelua doar formele şi a părăsi spiritul, constituie cea mai gravă abatere de la spiritul clasic, care armonizează organic planuri contradictorii. Clasicismul golit de raţionalism devine un nonsens, sau o formă goală. După cum, la fel de sterilizantă este şi mişcarea contrară, spre teoretizare şi dogmatizare. Cînd arhetipul devine stereotip, cînd clişeul şi ponciful iau locul unităţii vii, organice, spiritul clasic a murit. Obosind ea însăşi, opera clasică începe la rîndul său să obosească, să sufoce, să producă saturaţie. În felul acesta se deschide drum afirmării şi negării *clasicismului.*

Adrian Marino :
CLASICISMUL

O confuzie răspîndită de mai toate dicţionarele, inclusiv de specialitate, este şi aceea între *clasic* (cu toate nuanţele sale) şi *clasicism*, adjectivul fiind asimilat substantivului, categoria spirituală unei realităţi istorice, tipologia unui curent literar. Fenomenul *clasicismului* devine posibil fiindcă au existat şi există scriitori *clasici*. Dar nu orice scriitor *clasic*, în sensul calitativ, valoric, al cuvîntului, este asimilat, revendicat şi promovat de *clasicism*. Multe poziţii ale clasicismului sînt sprijinite pe opere, cărora azi nu le putem recunoaşte, sub nici un aspect, atributul de „clasice". O serie de „vedete" ale *clasicismului* nu mai sînt studiate nici măcar în „clase". Un scriitor *clasic* (greco-latin) nu constituie, în toate împrejurările şi în mod obligator un „model" (clasic). Motive pentru care noţiunea de clasicism ar trebui aplicată (sub rezerva demonstraţiei ulterioare) doar fenomenelor de generalizare, istoricizare, organizare culturală şi „oficializare" ale *clasicului*, respectiv ale spiritului clasic, cu tendinţă inevitabilă de dogmatizare şi academism.

I. Că ne aflăm în faţa a două noţiuni mult timp suprapuse, într-un raport indistinct, deci confuz, sau de reală sinonimie, o dovedeşte şi istoria cuvintelor respective. În timp ce *clasic*, în sens estetic-literar, apare în antichitate, *clasicismul* este atestat documentar, sporadic, în Franţa, în 1548[1], pentru a începe să circule, cu destulă timiditate de

[1] G. Matoré, *La méthode en lexicologie* (Paris, 1953), p. 60.

altfel, abia în primele decenii ale secolului al XIX-lea (Italia : 1818, Germania : 1820, Franța : 1822, Rusia : 1830, Anglia : 1831)[1]. În Franța, polemicile dintre clasici și romantici nu-l popularizează. În 1826, noțiunea ar fi fost folosită abia de... două ori, frecvența sa se dovedește redusă și după această dată. *Clasicul* pare suficient, în timp ce *clasicismul* face figură urîtă, neologistică (Littré : 1863), neacceptat în epocă nici de Dicționarul Academiei Franceze. Sainte-Beuve și Taine nu întrebuințează cuvîntul *classicisme*, în critica franceză el pătrunde tîrziu, către 1890. În 1857, Champfleury constată că : „În ciuda eforturilor cîtorva (Stendhal, între alții), desemnarea clasicismului n-a putut fi adoptată". În Anglia, apare ca un produs de import continental, adoptat deci cu prudență. Carlyle îl folosește, totuși, după 1831. Goethe îl acceptă, dar mai mult noțiunea decît cuvîntul propriu-zis. Nici critica germană nu-l asimilează decît cu greutate, deoarece „clasicismul" nu părea un termen potrivit pentru caracterizarea operei lui Goethe, Schiller și a celorlalți „clasici" germani. El începe a fi folosit, în mod curent, abia de H. Hettner (1856—1870).

II. Această ascensiune foarte înceată este determinată în bună parte de starea de confuzie a noțiunii însăși, care continuă și sub ochii noștri. Sub eticheta „clasicismului" se ascund și azi numeroase sensuri divergente sau contradictorii, rezultate, ca totdeauna în astfel de situații, din conflictul realităților istorice și definițiilor istrico-literare, din anterioritatea fenomenelor istorice, estetice, teoretice, față de apariția și circulația atît de lentă a cuvîntului. În linii generale, ideea clasicismului se dezvoltă și se diversifică în trei direcții esențiale : localizarea tem-

---

[1] René Wellek, *The Term and concept of „Classicism" in Literary History,* în *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore, 1965), p. 107—109, 113—114, 126 ; Harry Levin, *Contexts of the Classical,* în *Contexts of Criticism* (Cambridge, 1957), p. 40.

porală a scriitorilor cu note clasice ; particularizarea istorică a perioadelor cu predominanță clasică ; organizarea teoretic-dogmatică și culturală a principiilor clasice. Ordinea analitică a nuanțelor ar fi deci următoarea, începînd cu istoricizarea definițiilor tradiționale :

1. Clasicismul definește ansamblul culturii și literaturii *greco-latine*, prin extensiune *antice*. Este o accepție bine consolidată, îndreptățită prin faptul că mai toate caracterele spiritului, esteticii și structurii de tip clasic își găsesc realizarea și formularea exemplară (integrală sau parțială) în operele sau teoriile autorilor acestor literaturi. În felul acesta, ideea de *clasicism* și *antichitate* tind să devină sinonime, în orice caz strîns asociate.

2. Prin localizare sau succesiune de localizări cronologice, clasicismul definește aspectul și durata propriu-zis *istorică* a clasicismului (noțiune preferată sau substituită de mulți „perioadei clasice"), reprezentat prin cel puțin trei mari „secole" și perioade istorice, al căror caracter ilustrează memorabil spiritul clasic în totalitatea aspectelor sale : secolul lui Pericle, la Atena ; secolul lui August, la Roma ; secolul lui Ludovic al XIV-lea în Franța. Voltaire, în capitolul introductiv al operei *Siècle de Louis XIV,* 1751), unde fixează și fizionomia acestor „secole", include și un al patrulea : al Renașterii florentine, sub impulsul familiei Medici. Dar, în mod curent, „clasicismele" — așa zicînd „clasice" — sînt acceptate a fi în număr de trei : grec, latin și francez — respectiv ale secolelor al V-lea î.e.n., I-ul î.e.n. și al XVII-lea al erei noastre, mai precis între 1660—1700. Cu unele diferențe naționale totuși : în Anglia „periodizarea" convențională acceptată este sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea, în Germania sfîrșitul secolului al XVIII-lea, precedat de o perioadă „neo-clasică", de pură imitație, între 1725—1745 etc.

3. Aceste repere se dovedesc, în cele din urmă, înguste și restrictive, deoarece eticheta „clasicismului" poate fi pe deplin aplicată oricăror perioade artistice și literare ajunse la plenitudine. Cînd *maturi-*

zarea unei epoci este rezultatul deplinei realizări a virtualităţilor sale — perioadă de „vîrf" echivalentă, în genere, cu înflorirea spiritului şi structurilor clasice — stadiul clasicismului este atins. Momentul istoric maxim dintr-o evoluţie istorico-literară se numeşte „clasicism". Dar această definiţie — extensivă — goleşte noţiunea de orice determinări stilistice, de structură, de vreme ce, după Wölfflin, goticul şi barocul cunosc momente la fel de „clasice", de maximă afirmare estetică. Orice literatură care atinge nivelul cel mai înalt de expresie şi perfecţiune al caracterelor specifice, prin afirmarea forţei sale artistice maxime, poate fi recunoscută în mod legitim drept „clasică". Clasicismul ar corespunde prin urmare apogeului oricărei literaturi, perioadelor sale de glorie. Devin deci „clasice", în acest mod, nu numai cele trei mari secole, dar şi „secolul de aur" spaniol, secolul „augustan" englez, etc. Aşa cum de altfel se ştia la noi, după izvoare străine, prin Bariţ, cu o listă şi mai bogată, încă din 1838, în *Scriitorii clasici*.

Teoria este dezvoltată de Brunetière, prin consideraţii despre maturitatea limbii, independenţă faţă de literaturile străine, desăvîrşirea mijloacelor tehnice, fidelitatea cu care este exprimat spiritul naţional, reluată, independent de acesta şi de T. S. Eliot[1]. Ea trebuie în esenţă primită, deoarece corespunde spiritului şi structurii clasice, înţelese ca valori supratemporale. De altfel, ori de cîte ori intrăm în detalii precise de istorie literară, compartimentările rigide şi definiţiile estetice tradiţionale încep să-şi demonstreze întreaga lor insuficienţă :

a) Numai prin simplificare şi generalizare poate fi atribuită clasicismului o perioadă cronologică precisă. Epoci exclusiv clasice nu există. Peste tot constatăm doar *suprapuneri, interferenţe, coexistenţe*. A atribui în întregime secolul al XVII-lea clasicismului ar constitui o mare eroare, deoarece pe toată durata sa supremaţia clasicismului este dispu-

---

[1] F. Brunetière, *Classiques et Romantiques*, în *Etudes critiques...* (Paris, 1898), III, p. 291—326 ; T. S. Eliot, *What is a classic ?* (London, 1945).

tată de baroc, atît ca spirit cît și ca fenomen stilistic, unele studii moderne vorbind argumentat de un „clasicism cu coloratură barocă"[1]. Din perspectiva istoriei artelor, secolul al XVII-lea francez pare predominant baroc. Fenomenul poate fi surprins și în romantism, prin sfidarea oricăror delimitări istorice. Se înțelege, clasicismul *lato sensu* continuă și în plină perioadă modernă. Inclusiv în secolul al XX-lea, prin totalitatea mișcărilor „neoclasice", cît și prin perpetuarea inevitabilă, indiferent de dozaj, a trăsăturilor estetice clasice.

Aceeași situație, pe deplin verificată în domeniul istoriei literare, se repetă și în cîmpul esteticii și al ideilor literare, unde se constată o supraviețuire neîntreruptă, chiar dacă în sinusoidă, a principiilor clasice din antichitate și pînă azi. Ancheta lui Karl Borinski merge numai pînă la Goethe și Humboldt[2]. Dar este evident că aceeași tradiție continuă cel puțin pînă la Paul Valéry. Baza lecturilor romanticilor o constituie, în mod firesc, autorii clasici. La romantica Mme de Staël, ideile literare clasice („gust", principii universale, etc.) abundă. Clasicismul se menține viu de-a lungul întregii literaturi italiene și, bineînțeles, franceze.

Schimbînd ce este de schimbat, aceeași tenacitate și interferență clasică se constată și în literatura română. Începuturile sale „moderne" sînt predominant clasice, teren disputat de romantism, după 1830, curent care nu obține victoria completă, de vreme ce Maiorescu, în plin romantism, afirmă un gust și idei de esență clasică, la fel Eminescu. Romanticul prin temperament Macedonski face, la bătrînețe, profesie de credință integral clasică. În plină perioadă simbolistă, Duliu Zamfirescu și alții combat „poezia nouă" în numele acelorași principii clasice. O anume

---

[1] Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme* (Paris, 1957), p. 262 ; Helmuth Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, seg. ed. (Madrid, 1966), p. 423, 442.

[2] Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1914), 2 vol

revenire la clasicism cere, se ştie, şi G. Călinescu, în *Sensul clasicismului* (1946).

b). Determinările *naţionale* ale clasicismului sînt de luat de asemenea în consideraţie. Ele impun nu numai însemnate decalaje cronologice între perioadele zise „clasice" ale literaturilor naţionale, dar mai ales coeficienţi însemnaţi de diferenţiere. Din care cauză, teza foarte răspîndită, care asimilează clasicismul unui fenomen exclusiv sau specific francez, trebuie încă o dată respinsă. În realitate, clasicismul francez constituie doar o formă a clasicismului european, o modalitate de regăsire şi „modernizare", una din fazele sale istorice, bine limitată în timp şi spaţiu. Există atîtea clasicisme cîte literaturi, individualizate nu numai istoric şi geografic, dar şi substanţial. Clasicismul românesc şi-ar avea începutul, după unii istorici literari, în jurul lui 1780 etc. Există, de asemenea, mari deosebiri între clasicismul de la Versailles şi Weimar, între clasicismul lui Goethe, „burghez" (acesta foloseşte, se pare, primul, în 1795, expresia *klassischer National-autor*)[1] şi al lui Hölderlin, apropiat de al elinilor. Privit din unghiul specificului naţional, clasicismul se relevă a fi, cu şi mai mare claritate, ceea ce este în realitate: o chintesenţă, un stil, o tendinţă divers localizată. Soarta clasicismului, noţiune de folosit la plural, implică divergenţa, particularitatea, varietatea. „Naţionalismul" literar îl pulverizează.

Particularizările naţionale ale clasicismului internaţional devin evidente şi prin exigenţa unor formulări teoretice. Atunci cînd Heliade, Filimon şi alţii, pentru a ne limita doar la literatura română, introduc în definiţia clasicismului, sau cer în presă, tipuri originale, naţionale, corespunzătoare „caracterului" fiecărei naţiuni,[2] universalitatea tipolo-

---

[1] J. W. Goethe, *Literarischer Sansculottismus (Meisterwerke Deutscher Literaturkritik*, Berlin, 1956, I, p. 387).

[2] D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (Buc., 1935 p. 68—70 ; N. Filimon, *Opere* (Buc., 1956), II, p. 353.

logiei clasice suferă modificări în sens specific, bine localizate. De aceea, studiile consacrate clasicismului românesc ar trebui să se orienteze, în egală măsură, atît spre genul proxim (echilibru, măsură, bun simț, etc), cît și spre diferența specifică. Este necesar să aflăm, de pildă, în ce mod impersonalitatea *Glossei* eminesciene se integrează, de fapt, unei structuri originale, care aparține numai poetului român Eminescu.[1] Întrucît clasicismul exprimă universalitatea, deci esența supranațională, astfel de cercetări nu pot ilustra, de fapt, decît fenomene de interferență, evoluție și nuanțare. Scheletul clasic rămîne peste tot unul și același.

4. În egală măsură — accepție consacrată de manuale, cursuri, istorii literare, etc. — clasicismul constituie și un *curent literar*. El definește, în linii esențiale, un ansamblu de tendințe și caractere artistice, o unitate de structură, o idee—forță cu tendință de generalizare, ilustrată de totalitatea operelor reprezentative pentru perioadele „clasice". Definiția, dat fiind relativitatea curentelor literare, trebuie înțeleasă atît în sensul unei permanențe, cît și al unor repetiții istorice, în cadrul cărora valorile și principiile clasice devin predominante și au audiență hotărîtoare. De unde rezultă că *aticismul* (sec. al V-lea și al IV-lea î.e.n.), prima formă a clasicismului european și curentele „clasice" ulterioare, recunoscute ca atare, din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, aparțin în egală măsură clasicismului. Peste tot, aceeași atitudine stilistică, aceleași teme și tipuri, aceleași forme de solidarizare literară.

5. Privit în adîncime, clasicismul se relevă în cele din urmă un fenomen spiritual, o *formă de conștiință* erudită și doctrinară. Clasicismul „știe" că este clasicism. El are despre sine o limpede conștiință teoretică, miezul întregii probleme. „Clasicismul — observă și Gundolf —

---

[1] G. Călinescu, **Clasicismul gnomic**, în **Opera lui Mihai Eminescu, Opere** (Buc., 1970), 13, p. 451—456.

este clasicul devenit conștient și voluntar, nu naiv"[1]. Trecerea de la „clasica" ingenuitate și spontaneitate, la reflexivitate și program estetic riguros definește, în esență, clasicismul. Cînd se consacră studiului culturii clasice, clasicismul devine obiect și metodă de cunoaștere. Împrejurare în care el se confundă cu studiul erudit, filologic, sau numai didactic, al operelor greco-latine, respectiv al „antichităților", „umanităților", „limbilor clasice", etc. A face „studii clasice" de orice natură (arheologice, istorice, filologice, literare, etc.) înseamnă și azi în mediile savante a cultiva „clasicismul". Dovadă și titlul unor publicații ca : *Studii clasice, Classical Quarterly* etc.

III. Conștiința estetică a clasicismului se cristalizează într-un *curent de idei literare*, într-o „doctrină" tot mai sistematizată, despre care circulă viziuni net contradictorii, deopotrivă de îndreptățite. Adevărul este că există *două* clasicisme bine distincte. Doctrina clasicismului se dezvoltă în sensuri diametral opuse, pozitive și negative, adevărat Ianus estetic : „nou" și „vechi", inovator și conservator, în funcție de varietatea contextelor istorico-literare. Această ambiguitate, creatoare de multe confuzii, ni se pare esențială. Definiția actuală a clasicismului : „învechit", „depășit", „dogmatic" etc., proiectată asupra întregului curent se dovedește la o privire atentă incompletă și superficială. Iremediabil compromis *azi*, el a făcut *ieri*, într-o serie de împrejurări precise, figură îndrăzneață, aproape „revoluționară". Toate principiile estetice ale clasicismului au avut și au *încă*, în parte, o funcție dublă : stimulatoare și coercitivă, eliberatoare și represivă, „modernistă" și academizantă. Reabilitarea aspectelor pozitive ale clasicismului devine în felul acesta o necesitate a obiectivității istorice :

1. Se omite mai întîi principiul regenerator al clasicismului, tendința profund constructivă de *restaurare*, prin reîntoarcere periodică la izvoare și valori originare. Prin clasicism totul reîncepe, renaște, fiindcă

[1] René Wellek, *op. cit.*, p. 119.

numai prin revenirea la prototipi și forme eterne creația se revitalizează, redescoperă și re-actualizează perfecțiunea și idealitatea. Frumosul clasic este un mit, fiindcă mitică este și veșnica sa reîntoarcere.[1] Creația, act de repetiție, nu poate determina decît acte arhetipice, de recuperare a frumuseții pure și absolute. Toate nostalgiile clasice, antice (helenismul romanilor, de pildă) și moderne (neoclasicismul secolului al XVIII-lea etc.), n-au altă semnificație profundă. Actul clasic este în același timp creator și reparator. A-l condamna înseamnă a nu avea nici o intuiție a spiritului clasic. Gestul său reflex, în artă și cultură, este „reaprinderea flacării", simbol frecvent la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Întreaga utopie și idealizare clasicizantă a epocii are acest sens primordial, „revoluționar" și „conservator" în același timp : îndărăt la „simplitatea adevărată, naivă, la puritatea antică" ! Revenirea la natura elementară răspunde, la fel, aceleiași saturații artificiale, profund anti-baroce, antirococo.[1] Toate viziunile clasicizante ulterioare cultivă aceeași nostalgie higienică, puristă și „paradisiacă" (Baudelaire folosește cuvîntul), aceeași obsesie a „perfecțiunii zeilor", calitate eminentă a perfectului „clasic"[2]. Acest fenomen al veșnicii reîntoarceri și regresiuni clasice, revitalizante, apare cu intensitate și la Eminescu, apoi, și mai limpede exprimat, la Macedonski, în acord cu un întreg filon romantic de aceeași factură.[3] Atît de puternică este convingerea „regenerării", încît chiar și neo-clasicismul modern (atît de lipsit de originalitate, cum vom vedea) pretinde cu toată convingerea că „regenerează" literatura.

2. Tot atît de ignorat, în fond, este și spiritul efectiv *inovator* al clasicismului, prin raportare la realitățile literare anterioare. În Franța,

---

[1] Jean Starobinski, *Le recours aux principes et l'Idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII-e siècle,* în *Lettere Italiane,* nr. 1/1969, p. 4, 11—12.

[2] Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 740.

[3] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc. 1967), p. 195—196, 422—423, 598, 722.

clasicii reacţionează negativ împotriva lui Ronsard, a Pleiadei, a lui Malherbe etc., faţă de care iau atitudine de opoziţie. Doctrina clasică a lui Chapelain apare contemporanilor drept „nouă".[1] Principiile şi valorile clasice : raţiune, „bun simţ", „bienséance", şi celelalte sînt net ostile „imperfecţiunilor" şi „neregularităţilor" secolului al XVI-lea, considerate ca primitive, perimate. Celebra *Querelle des anciens et des modernes* exprimă tocmai această reacţiune „novatoare" a clasicismului. Toate principiile clasice tradiţionale primesc o reinterpretare şi nuanţare nouă, într-un context istoric şi spiritual nou. Clasicismul secolului al XVII-lea, „modernizează" clasicismul „clasic".

O schemă ideală în patru timpi schiţează întregul proces : 1. clasicism *novator* (rigori care sînt *noutăţi* faţă de literatura şi orientările estetice precedente) ; 2. clasicism *dogmatic* (codificarea *„noutăţilor"*) ; 3. *neo-clasicism* (reluarea puristă a dogmelor) ; 4. *reacţiune* liberalizantă, antidogmatică, de esenţă romantică (opusă atît „noutăţilor" dogmatizate, oficializate, cît şi puriste).

3. Statutul „clasic" al *raţiunii* relevă o predispoziţie nu mai puţin inovatoare, antidogmatică. Spiritele clasice indiferent sub ce formă („natură", „noutate naturală", „contra-natură", „bun simţ" etc) n-o concep altfel : „Raţiunea — scrie Saint-Amant — are o autoritate destul de puternică pentru a susţine singură" noile reguli ale clasicismului. Tot în această perioadă apare şi se propagă disocierea esenţială : a fi „raţionalist" în estetică înseamnă două lucruri net deosebite : a gîndi ca Aristotel (versiunea tradiţionalistă, învechită, a raţiunii) şi a gîndi personal, emancipat, anti-tradiţionalist. Reacţiune semnificativă ! Între indicaţiile aristotelice şi concluziile raţiunii, spiritele „moderne" nu ezită să aleagă : raţiunea este superioară Stagiritului şi, în genere, tuturor anticilor : „Aristotel însuşi nu admite nimic în afara raţiunii". Anticii sînt

---

[1] René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 12, 113.

respectați în măsura în care „rațiunea limpede și pertinentă" nu ne „obligă" la atitudini contrare. Cît de liberă, de „nouă", este o astfel de poziție nici nu mai trebuie documentat pe larg. Și ulterior, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, rațiunea are aceeași funcție regeneratoare : a veșnicii reîntoarceri la autoritatea fecundă a rațiunii și gîndirii.[1]

4. Unilateral înțeles este, în genere, și principiul *imitației*. De obicei se uită că descoperirea valorii imitației, în spiritul și litera aristotelică, reprezintă—chiar pentru comentatorii și teoreticienii italieni ai Renașterii — o descoperire efectiv „nouă". Nici un critic al epocii n-are sentimentul că propagă idei perimate. Dimpotrivă, toți au intuiția revelației originale. Textul însuși al *Poeticii* constituie o senzațională „descoperire". Adevărata interpretare „clasică" a imitației exclude conformismul, servilitatea. Sensul său este net stimulator, deci creator. Este o mare exagerare a crede că secolul al XVII-lea propagă și cultivă imitația totală și în bloc a antichității. Umanismul secolului anterior a fost în realitate mult mai clasicizant. Controversa în jurul imitației are, în secolul al XVII-lea, toate caracterele dezbaterii noi, vii, originale[2]. Și în cel următor imitația este gîndită ca o emulație fecundă, în spiritul activității creatoare a marilor scriitori. Pentru a nu mai aminti de faptul că, prin imitație, s-au putut conserva o mare parte a valorilor occidentale. Imitația constituie pînă azi unul din elementele esențiale ale mecanismului oricărei tradiții.

5. Nedreptățite, judecate dogmatic, fără raportare la justificarea istorică, sînt și faimoasele *norme* ale clasicismului („unități" și „legi" etc.). Or, care este realitatea ? Față de ostilitatea lui Ronsard, întroducerea „regulilor noi" (expresia apare în 1675 la P. le Bossu), constituie un real

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 117, 122—123 ; Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 4.

[2] René Bray, *op. cit.*, p. 162, 190 ; Henri Peyre, *Qu'est-ce que le clasicisme ?* (Paris, 1965), p. 131 ; R. S. Crane, *English Neoclassical Criticism : An Outline Sketch*, în *Critics and Criticism, Ancient and Modern* (Chicago-London, 1965), p. 378, 388.

progres. Ceea ce-l legitimează nu este autoritatea magistrului ci a rațiunii, atitudine spirituală modernă. Apărătorii unităților tragediei nutresc în unanimitate convingerea că întemeiază o nouă dramaturgie, salutar opusă gustului tradițional. Se pune ordine în teatrul medieval, rudimentar. Tragedia clasică face, în comparație cu „misterele“ religioase, figură proaspătă, originală. Chiar atunci cînd prestigiul normelor înclină balanța în favoarea dogmatismului, nu puține voci proclamă valoarea legilor modernizate, „acomodate“ epocii. De altfel, apariția genurilor noi nici nu este posibilă fără recunoașterea existenței „legilor vechi și noi“ *(ex legibus antiquis et novis)*, cazul epopeii creștine, latine, a pastoralei (legitimată prin ameliorarea și derogarea de la dogmele italiene aristotelice), a tragi-comediei etc. Nici discuție de fanatism la spiritele avizate. Dacă autorul *Cidului* „a violat regulele artei“, trebuie să recunoaștem că el deține totuși „secretul prin care reușește mai bine chiar decît arta“. De opinia lui Boileau este și Chapelain : *Cidul* „arată că arta (regulele artei n.n) nu face frumusețea“. Se pot înregistra numeroase alte reacțiuni anti-pedante. Scarron „nu este stînjenit de rigoarea regulelor lui Aristotel“. Însăși afirmarea noii reguli, a „bunului simț“, se opune categoric dogmatismului. Noțiunea de „regulă arbitrară“, nu „infailibilă“, apare în aceeași epocă.[1] Adevărat anti-dogmatism *in nuce*, potențial și declarat în egală măsură.

6. Clasicismul aduce o contribuție însemnată, uitată și ea, la afirmarea și consolidarea unei noi poziții față de *procesul creației*. Ingenuității, spontaneității și inspirației i se opune primatul „artei“. Raportul tradițional *natură/artă* este răsturnat în favoarea tehnicii. Clasicismul valorizează efortul creator, perfecțiunea, tenacitatea, luciditatea, virtuți care vor cunoaște o mare carieră în poetica modernă. „Munca asiduă poate obține de la *poet* ceea ce natura îi refuză“. Citatul aparține unui

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 51—52, 57, 100, 116, 123, 264, 268, 361, ; J. E. Fidao-Justiniani, *Qu'est-ce qu'un classique* ? (Paris, 1929, p. 101—102).

obscur (De Colletet), dar spiritul este al lui Poe, Mallarmé Valéry, *avant la lettre*. „Ceea ce a infectat poezia modernă — scrie Chapelain — a fost ignorarea artei". Citește: aplicarea creatoare, tehnica, „meditația, studiul și munca".[1] Ostil teoriilor tradiționale despre „furia divină", clasicismul introduce noua viziune laicizată, tehnicizată și profesionalizată a literatului „de meserie", cu „măiestrie".

IV. Fața diametral opusă a clasicismului — singura care circulă azi cu cea mai mare insistență — sistematizează și dogmatizează toate principiile clasice, transformate într-un corp de doctrină închisă, orientată spre intoleranță. Este aspectul negativ și compromis al clasicismului, bestia neagră a tuturor mișcărilor și concepțiilor literare novatoare, termenul antitetic de referință al spiritului modern sub toate formele sale. Totuși ar fi greșit să se creadă că acest clasicism predispus spre scleroză reprezintă doar un fenomen istoric. Ori de cîte ori un curent sau o concepție literară începe să se codifice, să se „oficializeze", spiritul rigid și, așa zicînd, „totalitar" al clasicismului, reapare. Anume forme dogmatizate de realism, de pildă, prezintă toate simptomele clasicizării și osficării prin dirigism estetic. În cazul clasicismului tradițional, cu valoare etalon, notele tipice sînt bine stabilite.

În cadrul acțiunii de centralizare a statului monarhic francez absolutist, Richelieu are nevoie și de o *doctrină literară unificată, autoritară*. Întemeierea Academiei franceze constituie un act esențial politic și tot „politică" este și învestirea sa cu funcții literare puriste, de control critic. *Sentimentele* Academiei franceze despre *Cidul* lui Corneille au toate caracterele unei „rezoluții" oficiale. Nimic nou sub soare: Richelieu inspiră în mod direct piese de factură clasică, integral cîștigat principiului „unităților" tragediei[2]. Clasicismul este indisolubil asociat consacrării și sugestiilor autorității politice constituite, de tip absolutist.

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 93—94.
[2] Ibidem, *op. cit.*, p. 270, 274.

El presupune existența unei societăți unificate, organizate, solidare, ierarhizate, stabilizate[1], care și-a fixat „gustul“ și scara de valori. Adevăratul clasic este iritat de spectacolul „revoluției“ literare. El condamnă precum Guez de Balzac) „îndrăzneala insuportabilă de a schimba și inova“.[2] Cînd această mentalitate restrictivă se generalizează, clasicismul și-a făcut apariția.

Spiritul dirigist de *directivă* constituie a doua notă. Clasicismul dă orientări, direcții literare, aprobă și respinge, premiază și condamnă. El este „ghidul“ literaturii, o doctrină în acțiune, care tinde să se facă ascultată, urmată, să se impună, să determine un curent literar și de opinie. Clasicismul „îndrumă“, dat fiind substratul său universalist-raționalist, animat de un ideal normativ. El inspiră „chemări“, „apeluri“, „condamnări“, precum pretutindeni în Europa ; „operele regulate“, antice „condamnă iregularitățile noastre.“ Inclusiv în literatura română la Gh. Bariț, în 1837, la Gh. Asaki, în 1854, care cere „dezvoltarea literaturii pe o cale clasică“[3]. Un capitol din *Istoria literaturii române* de G. Călinescu se intitulează : *Îndrumări spre clasicism* (1905—1916).

Din toate aceste motive, clasicismul nu poate fi decît *imperativ* și *coercitiv*. El trage consecvent concluzia imposibilităților literare obiective (logice, tehnice etc.), consecința tendințelor legitime de interdicție formală : anume acțiuni *„nu pot* fi aduse pe scenă“, lungimea sa *„nu trebuie* nici să întreacă, nici să fie mai mică decît timpul prescris de Aristotel“. Acesta este stilul tipic al clasicismului, făcut din *tabu*-uri estetice, somații cominatorii, imperative categorice. Expresia favorită

---

[1] Astfel de considerații sociologice reapar mereu : Henri Peyre, *op. cit.*, p. 39 ; René Bray, *op. cit.*, p. 113 ; o notabilă contribuție românească la H. Sanielevici : *Clasicismul de fier*, 1 920 *(Cercetări critice și filozofice*, Buc., 1968, p. 218, 252).

[2] René Bray, *op. cit.*, p. 19.

[3] Ibidem, *op. cit.*, p. 53 ; George Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (Buc., 1967), I, p. 29, 271.

a esteticienilor clasicizanţi francezi este : *il faut.*[1] S-ar putea scrie un interesant studiu de stilistică plecîndu-se *numai* de la aceste expresii de „poliţie literară", care închid o întreagă estetică şi viziune spirituală. Clasicismul deschide drumul birocraţiei literare, organizării administrative a literaturii. „Planificarea" sa include, în linii mari, următoarele compartimente :

1. Dogmatizarea *raţiunii :* recunoaşterea primatului absolut al raţiunii („raţiunea este singura mea regină" ; deviza lui Scudéry este aplicabilă întregului clasicism) ceea ce determină un adevărat mit al omnipotenţei şi infailibilităţii raţionale. De unde o serie întreagă de teorii şi prejudecăţi tipice : spiritul raţional poate reuşi, fără excepţie, în toate genurile ; raţiunea este decretată superioară imaginaţiei, ceea ce atrage după împrejurări respingerea categorică sau recuperarea „raţională" a „miraculosului" (fantasticului) ; refuzul categoric al autorilor, inclusiv antici, care se abat de la norma verosimilului ; superioritatea „bunului simţ" asupra gustului public, punct de maximă tensiune, adevărat clivaj teoretic în condiţiile marii presiuni a legii succesului şi a sociabilităţii mondene ; dogmatizarea criticii literare în numele raţiunii, cu mari restricţii în numele „bunului simţ", „maximelor inviolabile" etc. Victimele sînt : *les irréguliers,* scriitorii şi „poantele" baroce etc[2].

2. Dogmatizarea *perfecţiunii :* principiul idealităţii, tradus şi exprimat în forme absolute, duce în mod inevitabil la idealizarea şi formalizarea clasicismului. Clasicizanţii devin mai „clasici" decît clasicii înşişi. În secolul al XVIII-lea, eroii lui Homer trec uneori drept „primitivi", respinşi de gustul clasic hiperrafinat, printr-un adevărat exces de distincţie. Idealul corectitudinii, împins la ultima perfecţiune, duce la remodelarea literaturii clasice, în baza idealului „clasic" standardizat, transformat în pură convenţie. Dovadă apariţia ediţiilor expurgate de

---

[1] René Bray, *op.cit.,* p. 49, 79, 259, 271.
[2] Ibidem,*op. cit.,* p. 116—118, 134, 184, 198, 233 268.

clasici, *Ad usum Delphini*, recomandarea scriitorilor clasici minori, manierați, convenabili, în locul marilor figuri, eliminarea din traduceri a crudităților de stil, care contravin noilor *bienséances*, cazul versiunilor homerice stilizate ale Dnei Dacier etc. Des citatele *Sentiments de l'Académie* fixează întreaga doctrină în termeni cît se poate de categorici : „Arta propunîndu-și ideea universală a lucrurilor, ea le curăță de defectele și neregularitățile particulare pe care istoria, prin severitatea legilor sale, este constrînsă să le accepte". Spiritul clasicismului, transcendent, aistoric, scoate arta din sfera determinărilor temporale, pentru a o proiecta în orizontul abstract și sterilizat al prototipilor incoruptibili. Totalitatea orientărilor puriste, începînd din antichitate (anti-*asianiste*, anti-*manieriste* etc) au ca punct de plecare aceeași rezistență organică, reflexă, la afectare, corupție și imperfecțiune artistică[1]. Tendințele și mai ales prejudecățile anti-decadente n-au altă logică interioară.

3. Dogmatizarea *imitației :* vocația naturală a clasicismului pentru repetiție și imitație îmbracă forme stabile și perfecționate. Imitației anterioare, a Pleiadei, de tip servil, confuz, „liber", i se opune metoda imitației organizate, reflectate, exemplare. Obiectul, în esență, rămîne același : antichitatea, sub toate formele literare. Motiv pentru care accepția poate cea mai răspîndită a clasicismului continuă să fie *imitația antichității*, definiție curentă în studii, dicționare etc.[2] Doar că spiritul său marchează, în regimul clasicismului, o evoluție netă spre docilitate, conformism și didacticism. Astfel ia naștere clasicismul de tip școlar-academic, predat în „clase", conform bine cunoscutei accepții tradiționale, care numai în această sferă își găsește, de fapt, deplina îndreptățire. Nu însă pînă la victoria totală, în fond imposibilă, de vreme ce

---

[1] Harry Levin, *op. cit.*, p. 44 ; René Bray, *op. cit.*, p. 213.

[2] René Wellek, *op. cit.*, p. 118 ; Wolfgang Kayser, *Kleines literarisches Lexicon, Sachbegriffe* (Bern-München, 1966), p. 204 etc.

orice realizare absolută, orice capodoperă, de stil clasic sau nu, constituie un moment irepetabil, iar temele, tipurile, tropii, marile scenarii clasice nu pot fi decît redescoperite, reluate la nesfîrşit, prin universalitatea lor intrinsecă. În aceste condiţii, „originalitatea" devine un mit, sau un coeficient imponderabil, iar „imitaţia" o condiţie obligatorie a creaţiei, variaţie infinită în jurul unor teme date.

Întreg acest mecanism imitativ este determinat, după toate indiciile, de trei categorii de factori : instinctul mimetic şi conformist al spiritului, complexul de inferioritate culturală — convingerea că operele vechi nu pot fi depăşite — şi legea minimului efort, concepţia eficacităţii „copiei" după „modelul" considerat infailibil. Certificatul este al circulaţiei şi eficacităţii istorice. În acest sens, clasicismul apare încă în antichitate, o dată cu primele fenomene de imitaţie generalizată şi teoretizată *(Tratatul despre sublim,* cap. XIII : *Despre imitarea marilor scriitori),* a constituirii celor dintîi „canoane". El este o invenţie alexandrină, elenistică, supusă — în timp — selecţiei naturale istorice : imitaţia nouă elimină cea veche, adevărată pseudo-lege a istoriei literare.

4. Dogmatizarea *modelului :* apariţia primelor ierarhii şi admiraţii literare consacrate, studiul în „clase", transformarea arhetipului în stereotip, toate predispun şi determină atitudinea conformistă proprie clasicismului. Întreg repertoriul tematic, tipologic şi formal al literaturii devine o disciplină canonică, sub prestigiul marilor modele. Întrucît principiul şi obiectivul normativ nu pot fi depăşite, singura soluţie rămîne supunerea şi recunoaşterea autorităţii constituite a marilor modele. Homer şi Aristotel devin simbolurile acestei atitudini profund clasice, de conformism şi imitaţie acceptată, emulaţie şi disciplină, asimilare şi recuperare utilă, strict necesară : „Nimeni nu poate fi savant în materie de poezie dramatică — scrie D'Aubignac — fără ajutorul anticilor şi înţelegerea lucrărilor lor"[1]. „Am înţeles, în sfîrşit, domnilor — declară

---

[1] René Bray, *op. cit.,* p. 56, 59, 220—221 ; R. S. Crane, *op. cit.,* p. 374—375.

la rîndul său Fénelon, într-un discurs la Academia franceză din 1693 — că *trebuie să scriem* (s.n.) așa cum Rafael, Carracci și Poussin au pictat". Tendința se accentuează cu cît idealul clasic contestat de romantism este constrîns să se apere. Expresia concentrată a acestei reacțiuni o formează definiția ediției din 1835 a Dicționarului Academiei franceze, unde se vorbește despre „conformitatea cu legile stricte ale artei". Ideea se transmite întregii critici europene: „Toți autorii care scriu corect, clar, conform regulelor artei". La Brunetière, cu atît mai mult, clasicii dau „lecții sau exemple"[1]. Acest tic de gîndire, chiar dacă în expresii figurate, răsare și sub ochii noștri, în formă de sfaturi excelente și inutile: să pornim de la clasici, să ne punem la școala clasicilor etc[2].

5. Dogmatizarea *normelor*: tradus într-un corp de norme tot mai bine definite, în baza unor liste de autori constituite încă în perioada alexandrină, *cognito et lectu digni*, clasicismul dezvoltă și împinge această tendință, în secolul al XVII-lea, la ultima expresie a conformismului. Operele își fac un titlu de glorie din a fi scrise „conform rigorii tuturor regulelor"[3]. Această vocație a dogmatizării definește deplina cristalizare a clasicismului. Dar, în același timp, și începutul căderii sale, trecerea de la grandoare la decadență, întrucît rețeta, procedeului rațional se substituie spontaneității creatoare. Se ajunge astfel la paradoxul — tipic clasicismului — al teoretizării capodoperii în serie, prin simplă conformare la un număr de legi pretins infailibile. Răsturnarea perspectivei de către comentatorii aristotelici (Scaliger, Robertelli, Vida etc) este atît de radicală, încît s-a putut vorbi de un adevărat

---

[1] Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique?* 1850, în *Causeries du lundi* (Paris, Garier), III, p. 41—43; F. Brunetière, *op. cit.*, III, p. 300.

[2] Jan Kott, *Die Schule der Klassiker* (Berlin, 1954); Vera Călin, ***Pornind de la clasici*** (Buc., 1957), cu un articol-program: ***În legătură cu clasicismul,*** p. 38—53.

[3] René Bray, *op. cit.*, p. 269, 276.

coup d'état în „republica literelor"[1]. Dar, întrucît „lovitura de stat" mergea în sensul unor predispoziții spirituale generale, ea a prins, s-a consolidat, și a dus la legea celor trei unități, la teoria bine cunoscutelor *bienséances* (interdicții, *tabu*-uri estetice), la concepția legilor literare necesare, universale, permanente, prestabilite. Într-un limbaj oarecum schimbat, Paul Valéry, în epoca noastră, are despre „legile" estetice o viziune nu radical deosebită, interpretată doar în sens imanent, pre-„structuralist"[2]. La noi ideea și cultul „regulei" pătrund, firește, tot prin Heliade Rădulescu[3].

Mecanismul și direcțiile acestei dogmatizări radicale sînt, în esență, următoarele : „Bunul simț este tatăl regulelor", paternitate revendicată în mod egal de „bunul gust" și de „natură", trei noțiuni-cheie, intim solidare[4]. Regulele conduc în mod „infailibil" la „perfecțiune" : „Nu ajungi la perfecțiune decît prin reguli, nu te rătăcești decît prin părăsirea lor"[5]. Creația constituie o acțiune normată, care poate suplini existența „geniului". „Regulele artei" se confundă cu „regulele creației", principiul estetic și procedeul tehnic devin sinonime[6]. Plăcerea, emoția estetică, satisfacțiile literare în sens larg sînt supuse unei restricții identice : „Frumusețea nu place decît supusă regulelor". „Ceea ce este neregulat nu place niciodată"[7]. Absurditate totală, dar foarte conformă epocii : nu place ceea ce... place, ci ceea ce *trebuie* să placă.

---

[1] Eugène Lintilhac, *Un coup d'état dans la république des lettres : Jules-César Scaliger*, în *La Nouvelle Revue* LXIV (1890) p. 333—346, 520—547.

[2] Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 1422.

[3] D. Popovici, *op. cit.*, p. 72 ; Gh. Bariț, *Învățăceilor de poezie*, 1843 (G. Ivașcu *op. cit.*, p. 313—315).

[4] René Bray, *op. cit.*, p. 57, 106—107 ; *Les Tropes de Dumarsais*, avec un commentaire raisonné... par M. Fontanier (Paris, 1822), I, p. 259.

[5] René Bray, *op. cit.*, p. 92—93, 107—112.

[6] Ibidem, *op. cit.*, p. 57, 105, 107.

[7] Ibidem, *op. cit.*, p. 71, 112—113, 127.

Rațiunea subjugă și anihilează sensibilitatea, fenomen specific spiritelor dogmatice din toate epocile. Criticii dogmatici nu procedează nici azi altfel. Gustul și adevărul estetic se confundă.

Reapare în felul acesta, încă o dată, principiul fundamental al spiritului clasic : echilibrul, realizarea sintezei, eliminarea exagerărilor, refuzul particularităților neîncadrabile normei universale. Aplicată operei literare, legea bunului simț și a bunului gust duce la promovarea calităților estetice *medii* : puritate, ordine, măsură, moderație, discreție, fugă de eroare, stridență, contradicție. Totul corect, curat, „cuminte". Cînd nu intervine marea personalitate artistică, gustul clasic produce, prin însăși esența sa, scriitori de dimensiuni „medii", cu înclinație spre conformism, rutină și academism. Pe scurt, *scriitori minori*, *classiques en diminutif* cum le spune Sainte-Beuve. Clasicismul sterilizează, nivelează, mediocrizează literatura.

6. Dogmatizarea *genurilor* : ideea de prototip restrînge inițiativele individuale, domină și disciplinează marile compartimente tradiționale ale literaturii. Genurile nu pot fi concepute și realizate decît bine distincte, stabile, „modelate" ideal, după prescripții ilustre : horațiene, aristotelice. Normele și unitățile tragediei se extind asupra totalității genurilor. Romanul, comedia, tragi-comedia, pastorala sînt integrate unui regim restrictiv, care combate existența genurilor „neregulate" sau „mixte", aduse toate la același numitor comun al legiferării estetice. Promovarea genurilor ratate (epopei creștine, eroice) dovedește aceeași intransigență. Poezia barocă, prin definiție nedisciplinată, este legiferată și ea. Dimensiunea pastoralei nu trebuie să treacă de... 200 de versuri etc.[1]. Inconsistența acestui dogmatism este de mult timp evidentă.

7. Dogmatizarea *culturii tradiționale* : imitația, conservatoare prin ea însăși, perpetuată în timp, devine tradiție. Motiv pentru care cla-

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 101, 240, 248—249, 269, 286, 305, 329, 337, 347.

sicismul nu poate fi decît tradiţionalist. El se revendică de la o tradiţie (antichitatea greco-romană, estetica clasică, etc.) şi pretinde să devină, el însuşi, la rîndul său, tradiţie, consolidată şi amplificată prin totalitatea achiziţiilor anterioare. Autorul clasic durează, opera sa ni se transmite, este recuperabilă, se integrează unei continuităţi literare. În consecinţă, clasicismul nu ezită să-şi revendice şi să-şi elogieze precursorii (Virgil, în secolul al XVI-lea, este definit „primul căpitan al muzelor"), să-şi omagieze maeştrii şi modelele. Clasicismul întreţine într-un grad înalt cultul istoriei, îşi face un titlu de glorie din a nu „inova", ci de a perpetua şi „păstra". El nu cunoaşte modernolatria, nu este revoluţionar, cu atît mai puţin „avangardist". El asigură coloana vertebrală a literaturilor, în spiritul permanenţei, stabilităţii, promovării *culturii literare,* erudiţiei, *literaturii,* opuse sau indiferente *poeziei* sub toate formele (inspiraţie spontană, poezie populară etc.). Literatura clasică — susţin toate spiritele dogmatice — „*trebuie* să intre în mod necesar în biblioteca oricărui om care a făcut studii"[1]. Clasicismul s-a născut în bibliotecă, trăieşte în bibliotecă şi moare în bibliotecă. Patria sa este *Bibliopolis.*

V. S-ar părea că noţiunea tradiţională, curentă, bine asimilată şi în cultura română de clasicism, acoperă în mod satisfăcător toate aceste elemente. În ce ne priveşte, în sensul restrictiv definit mai sus (I, II, III, IV), *clasicismul* ne dă deplină satisfacţie şi nu vedem de ce ar trebui complicat cu noi variante inutile. Dar fiindcă terminologia străină este încă destul de puţin stabilizată şi totuşi cu mare putere de înrîurire asupra unor spirite pedante, cu superstiţia bibliografiei „savante" exhaustive, o mică paranteză semantică devine necesară :

[1] *Les Tropes de Dumarsais...* I, p. XXVI—XXVII.

1. În unele studii și dicționare (engleze, italiene, etc.) se propune o disociere netă între *clasic* și *clasicistic, (classicistic classicista)*[1]. *Clasicul* ar defini în exclusivitate cultura și arta secolului al V-lea, î.e.n., o perioadă istorică bine delimitată și localizată. Tot ceea ce-i urmează prin repetiție, imitație, emulație etc. ar intra în categoria *clasicistică* (eng. *classicalism, classicity)*, barbarism oribil, căruia în limba română îi corespunde adjectivul *clasicizant*. Reluarea, redescoperirea, revalorificarea, într-un fel sau altul, a spiritului, stilului, doctrinei și structurii clasice reprezintă acte și fenomene efectiv *clasicizante*, pe care analiza noastră le integrează categoriei *clasicismului*. Pentru noi, *clasicism=clasicizant*. Mai precis : clasicismul are toate atributele *clasicizante* (= imitative, culturale, teoretizant-estetice, dogmatice, etc.), pe toată durata desfășurărilor sale istorice, începînd din perioada alexandrină și pînă azi. Este imposibil să recunoaștem drept „clasic" doar secolul lui Pericle și să refuzăm această calitate secolului al XVII-lea, care ar fi doar „clasicizant". Dar este foarte adevărat că ambele secole prezintă simultan și în proporții diferite caractere atît *clasice* cît și *clasicizante* : „clasice" sînt marile creații ale spiritului clasic, „clasicizante" — imitațiile, pastișele, rețetele. În mod analog, „clasicizanții" sînt autorii care se apropie, emulează, imită sau au afinități cu clasicii, teoreticienii și criticii principiilor și valorilor clasice, antici sau moderni. O sinonimie : *clasicizant* = *clasicist* devine în felul acesta pe deplin posibilă, primită și de spiritul limbii române. Unele accepții, cu totul personale, nu pot fi însă asimilate : *classicistic* („sens derivat și sentimental"), opus lui *classical* („sens istoric")[2]. Există și critici (W. Scherer) care evită însăși

---

[1] Roger Hinks, *„Classical" and „Classicistic" in the Criticism of Ancient Art*, în *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art* (Paris, 1937), II, p. 81—84 ; Harry Levin, *op. cit.*, p. 42 ; Roberto Berardi, *Dizionario di termini della critica letteraria* (Firenze, 1968), p. 53.

[2] Herbert Read, *Form in modern poetry* (Londra 1948), p. 10.

noțiunea de *clasicism*, pe care o înlocuiesc prin aceea de „modă clasică" *(klassische Mode)*[1], cu accentul pus pe ideea de contaminare și imitație, notă — într-adevăr — esențială clasicismului. Dicționarele literare germane moderne disting la fel, aproximativ în spiritul acestui articol, între : *klassik* (=spirit, stil clasic), *Klassiker* (=scriitor clasic), *Klassicismus* (= curent clasic = clasicizant), prin definiții care se repetă, aproape stereotipe[2].

2. Nici *neo-clasicismul* nu aduce noi elemente, cu excepția dimensiunii sale istorice, extrinsece, variabilă în timp și spațiu. Clasicizanții secolului al XVIII-lea nu-și spuneau „neo-clasici". Noțiunea are o foarte slabă frecvență și în secolul al XIX-lea, cînd sinonimele curente sînt : *pseudo-classiques, néo-hellénisme, néo-grecque, pagan school, antiquisiren, etc.* O atestare, precisă *(Revived Classical or the Neo-Classical School)* datează abia din 1863. De fapt, generalizarea în studiile de istorie literară, se constată abia după 1900[3]. Și în acest caz termenul rămîne mult în urma realităților literare „neo-clasice", fenomen recurent, consecutiv primului „clasicism" al secolului al V-lea î.e.n. Noțiunea este convențională, de semnificație pur istorică. Dacă *adevăratul* clasicism este cel antic, atunci totalitatea clasicismelor posterioare (imitative, conformiste etc.) devin în funcție de acest reper inițial *neo-clasice.* În această perspectivă nu lipsită de logică, secolul al XVII-lea francez ar fi, în realitate, „neo-clasic"· Dacă însă adevăratul clasicism poate fi atribuit numai „marelui secol", atunci toate clasicismele ulterioare devin inevitabil... *neo-clasice.* Este teza care circulă, cu precădere, în istoriile literare și ale artelor plastice. Deci *neo-clasicismul* ar con-

---

[1] René Wellek, *op. cit.*, p. 125.

[2] Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 202—204 ; Heinrich Mahlberg, *Literarisches Sachwörterbuch* (Bern, 1948), p. 95—99 ; Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), p. 390—393.

[3] René Wellek, *op. cit.*, p. 105, 107.

stitui un aspect al secolului al XVIII-lea, cu punct de plecare (convențional) în „redescoperirea“ artei antice de către J. J. Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst,* 1755), Caylus (*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques et romaines,* 1752—1767) etc. Există un oarecare decalaj între „redescoperirea“ teoretică și frecvența operelor neo-clasice, în literatură și arte plastice (1780—1800), fondul problemei rămîne însă același. Mișcarea continuă. Ea formează dubletul „contestatar“, polemic, al romantismului, pentru a observa, între 1850—1880, în Franța, o nouă dezvoltare, deci încă un *neo-clasicism.* Spre sfîrșitul secolului și după 1900 înregistrăm alte cîteva noi *neo-clasicisme :* în Germania, reacțiunea anti-naturalistă, anti-impresionistă, anti-decadentă (teoretician : P. Ernst), în Franța, „Școala romană“, apoi neo-clasicismul lui Charles Maurras și al *Acțiunii franceze,* al unui grup întreg de reviste etc. Poziția și mai recentă a lui T. S. Eliot, în Anglia, tot *neo-clasică* este. Nu încape îndoială că neo-clasicismele vor continua. Orice *nouă* reluare, sub o formă sau alta a clasicismului, constituie un avatar al *neo-clasicismului.* Orice fază istorică a clasicismului constituie o formă de *neo-clasicism.*

Toate aceste fapte pledează pentru existența unui fenomen literar recurent : *neo-clasicismul,* cu toate calitățile și defectele clasicismului, reeditate periodic. Urmează deci a face o netă distincție între apariția unor noi forme de echilibru organic, în cadrul aspirațiilor clasice permanente, și o serie de forme de imitație pur exterioară. Pe scurt, între neo-clasicismul *autentic* și neo-clasicismul *academic,* între „fondul“ și „forma“ clasicismului :

a) Cel dintîi apare (indiferent de modalitate : latentă sau organizată, infuză sau teoretizată) ori de cîte ori spiritul literar simte nevoia unei noi ordini, unei noi formule de sinteză și integrare. Cînd revolta,

disoluția, instabilitatea, anarhizarea, exacerbarea ajung la saturație, clasicismul este regăsit printr-un gest de reacțiune și compensație. Atunci „neo-clasicismul" începe a fi invocat ca o frînă și replică necesară, printr-o mișcare de pendulare a conștiinței. Voltaire, la bătrînețe, se întoarce în mod decis către clasici. Întreg neo-clasicismul literar european *redescoperă* linia frumuseții ideale, puritatea, calmul, stabilitatea, sublimul artei clasice, participare de loc abstractă, plină — dimpotrivă — de o reală „senzualitate" rece[1], dublată de instinctul „regenerării"[2], al reîntoarcerii la principii, formă de palingeneză. Atitudinea romanticilor este surprinzător de identică : aceeași tendință — precis mărturisită — de „regenerare", recuperare a poeziei de substanță naivă, „populară", perfecțiune „formală"[3], „idei noi" în „versuri vechi" (A. Chénier). Chateaubriand, în pragul senectuții, Macedonski la noi, adepți tardivi în aparență paradoxali (dar atît de consecvenți mișcării interioare a clasicismului !) ai unui neo-clasicism de nuanță estetă[4], ilustrează aceeași tendință. Anumite filozofii ciclice a stilurilor recunosc, precum la Wölfflin, o revenire clasică inevitabilă. O serie de mișcări intelectuale și estetice de la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui actual („Școala romană" în Franța, „noul umanism" american : W. C. Brownell, Irving Babbit, Paul Elmer More, aparțin aceluiași neoclasicism substanțial. Bune formule teoretice se întîlnesc la Gide[5] și din punctul de vedere

---

[1] Texte de : Mario Praz, *Gusto neoclassico,* 1959, Attilio Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica,* 1945 ; Walter Binni, *La Poesia neoclassica in Italia,* în *Belfagor,* V (1950), p. 19—24 (W. Binni, R. Scrivano, *Antologia della critica letteraria,* Milano-Messina, 1964, p. 720—734).

[2] *Thèses d'un volume sur la seconde moitié du XVIII-e siècle,* în *Acta letteraria,* nr. 1—2/1970, p. 154.

[3] René Canat, *L'Hellénisme des Romantiques,* II, *Le Romantisme des Grecs,* 1826—1840 (Paris, 1953), p. 264—266, 276—280, 273.

[4] Adrian Marino, *op. cit.,* p. 601.

[5] André Gide, *Incidences* (Paris, 1924), p. 37—43.

al psihologiei și tehnicii poetice (rigoare, constrîngere, norme, precepte) la Paul Valéry[1]. Dintre poeții noștri, printr-o însemnată parte a operei lor, Alecsandri, Coșbuc, Ion Pillat, și alții mai minori, sînt fără îndoială, în acest sens estetic și temperamental, „neoclasici" E. Lovinescu (și alții) îi încadrează în aceeași definiție[2].

b) Diametral opuse în spirit, nu însă și în formă, sînt curentele neoclasice, de inspirație teoretică, imitativă, livrescă, răspîndite în Europa în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, cu diferite momente de recrudescență pînă în perioada actuală. Sînt mișcările care, sub impulsul lui Winckelmann în Germania, V. Monti în Italia, a reacțiunii anti-romantice în Franța[3], întrețin cultul convențional și dogmatizat al antichității, adoptă teoria frumosului „ideal" după model clasic, imobilizat în forme hibrid-mitologice, alegorice, decorative. Intelectualitate rece, puristă, corectă, academizantă, epigonică, artificială. În fond, fenomen sterilizat, de decadență, cum s-a arătat, nu o dată, de criticii clasicismului (frații Schlegel, Sainte-Beuve, Nietzsche, Croce, etc.). Este de menționat că și Heliade Rădulescu vorbește la noi de pedanteria clasicismului „scolastic", în *Curs întreg de poesie generală* (II, 1870). În atmosfera victoriană a criticii engleze, ostilă secolului al XVIII-lea, termenii negativi de : *pseudo-classical, pseudo-classicalism, pseudo-classicism*, abundă[4].

c) Fenomen de esență „conservatoare", neo-clasicismul predispune, în anumite împrejurări istorice, la interpretări uneori naționaliste, șovine, reacționare, folosit ca argument și aliat al ideologilor de „dreapta"

---

[1] Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 739.

[2] E. Lovinescu, *Critice* (Buc., 1923), IX, p. 153, 169 ; o schiță de sinteză, nu lipsită de locuri comune : Ion Pillat, *Sufletul clasic în poezia română*, 1933 (*Tradiție și literatură*, Buc., 1943, p. 88—116).

[3] Louis Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique* (Paris, 1897) ; W. Binni — RScrivano, *op. cit.*, p. 723—724.

[4] René Wellek, *op. cit.*, p. 106.

sau de „restaurație“. Teoreticianul monarhismului francez Charles Maurras face profesie de credință clasicistă *(L'Invocation à Minerve,* 1904), la fel T. S. Eliot, catolic, regalist. Un manifest al lui H. Clouard : *Les Disciplines, nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique* (1913) se inspiră direct din tezele de la *Action Française.* Ca și o aripă a criticii literare franceze, de altfel (H. Massis, Pierre Lasserre, Kléber Haedans). Clasicismul urmează în această împrejurare destinul negativ al concepțiilor ideologice depășite. Ori de cîte ori — prin extensiune — se fac auzite voci polemice în sprijinul exclusivist al clasicismului, inclusiv în publicistica noastră, putem fi siguri că ne aflăm în fața unui nou atac împotriva literaturii moderne, avangardiste, neconformiste, sau numai actuale, scrisă dincolo de scheme și poncife.

VI. Criza neo-clasicismului deschide, de fapt, întreg *procesul clasicismului,* exprimat printr-o serie de reacțiuni și obiecții reluate periodic. Moment estetic etern, rezistențele anti-clasice se dovedesc, în mod necesar, endemice și, ceea ce este cel mai important, latent-moderne. Se poate chiar spune că fiecare reacțiune anti-clasică deschide, precizează sau motivează, pe o latură sau alta, o poziție modernă. Fără criza ideii de clasicism, apariția conceptului de modern nici n-ar fi fost posibilă. Spiritul modern începe printr-un act de contestare a spiritului clasic, printr-o gamă foarte variată de negații, de la disprețul neacoperit la imprecația violentă. Cîteva expresii merită a fi reținute pentru pitorescul lor : în 1797, Herder atacă „acest cuvînt blestemat *(Verwünschte)* : clasic“, în timp ce W. Blake vede în clasicii greco-romani nici mai mult, nici mai puțin decît... „Anticristul“. Există și forme de bagatelizare, la fel de strivitoare, precum la Fr. Schlegel : „Așa numiții poeți clasici“. Romanticii italieni îi urmează : în 1818, Ermes Viscenti opune admirabilul „clasicism al celor vechi“, „clasicismului scolastic al celor moderni“. G. Berchet vestejește în același an „servilitatea pedantă a clasicismului“[1].

---

[1] René Wellek, *op. cit.,* p. 113, 121, 124 ; Harry Levin, *op. cit.,* p. 47.

Devine evident că motivarea imediată a acestei repulsii este suprasaturarea erudită, negarea categorică a conceptului tradițional de „literatură" (=produs al culturii literare). Ne aflăm la faza în care istoria ideii de literatură suferă una din cele mai violente subversiuni :

a) Decăzut sub forma compozițiilor convenționale și a prelegerilor pedante, plate, obiect de pastișă, studiu și filologie aridă, clasicismul întîmpină rezistența spontană și bine motivată a tuturor spiritelor poetice și critice, avide de intuiții, idei și emoții literare proaspete. Abuzul de erudiție și pedanterie duce la saturație încă din secolul al XVIII-lea, cînd Beaumarchais, exasperat, asimilează noțiunea de „clasic" ideii de... „barbar". S-au scris în această privință pamflete și satire ilustre (Nietzsche, V. Hugo etc). produse de revolta sacrificiului spiritului literei „clasice", de înăbușirea emoției lirice sub crusta erudiției. Este evident că nu filologul erudit este scopul filologiei, ci arta. Partida, în epoca modernă, pare totuși grav compromisă, cum recunoaște și o autoritate de talia lui A. Rostagni (*Classicità e spirito moderno* 1939). O bună prezentare a tezelor în discuție s-a desfășurat și în revistele noastre, cu prilejul unei polemici între Paul Zarifopol și D. M. Pippidi[1].

b). Substituirea modelelor literare naționale, idealului greco-latin universal definește o nouă formă de rezistență anti-clasicizantă, tot mai accentuată. Nu numai că fiecare literatură națională interpretează în felul său clasicismul : cel francez — normativ, cel german — categorial ; franco-englez — latinizant, german — elenizant ; franco-german — autoritar, englez — liberalizant și iluminist etc. ; anglo-saxon — formă de refugiu, german — formă de compensare etc. Dar nu mai puțin specifice sînt și formele de respingere, direcția argumentării, motivarea polemică.

---

[1] Paul Zarifopol, *Clasicismul în școală,* în *Revista Fundațiilor Regale,* nr. 6/1939 ; D. M. Pippidi, *Între clasic și modern,* Ibidem, nr. 4/1941 ; *În jurul clasicismului,* în *Studii literare,* II (1946).

Romanticii descoperă faptul, capital, că particularitățile naționale sînt mult mai vii și mai puternice decît prestigiul și uniformitatea principiilor clasice, că tradițiile naționale sînt net superioare tradiției antice. Se constituie, în felul acesta, unul din marii *tropi* ai criticii literare europene, polarizată în poezie „germană" și „latină"[1]. Din perspectivă romantică franceză. clasicismul pare „transplantat" (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 1 .II, ch. XI), și aceeași viziune reapare și în literatura germană, la Herder, pentru care respingerea clasicismului echivalează și se confundă cu refuzul influenței franceze. Demonstrarea inconsistenței și caducității conceptului de „regulă" constituie un puternic argument în același sens antifrancez. Critica engleză adoptă aceeași poziție, cu o predispoziție evidentă pentru particularitățile folclorice, provinciale, opuse centralismului clasicizant al Academiilor și societăților savante. Odobescu însuși, dintre clasicizanții români, nu recomandă imitarea integrală a anticilor, sub motiv că „duhul literaturii" nu mai este același. „Istoria lor... ne atinge mai puțin decît a noastră sau a popoarelor contemporane cu noi"[2]. Dacă nu se poate vorbi de un adevărat și profund clasicism românesc, o cauză esențială, alături de lipsa unei puternice și continui tradiții umanist-clasice, este tocmai acest impuls al afirmării spiritului național în literatură.

c). Exagerarea imitației atrage riposta independenței, spontaneității, originalității, a spiritului creator. În lunga istorie a clasicismului, suprasaturarea imitaței reprezintă un punct nodal, o placă turnantă. Ori de cîte ori principiul imitației (sub orice formă) este contestat, clasicismul cunoaște un moment de eclipsă. Simptome sporadice apar mereu, chiar și în perioada Pleiadei (Ronsard), atît de predispusă totuși la „jefuirea" autorilor antici, proteste intensificate, în secolul al XVII-lea, pe

---

[1] B. Croce, *Poesia germanica e poesia latina*, în *Problemi di estetica* (Bari, 1923).

[2] Al. Odobescu. *Pagini regăsite* (Buc., 1965), p. 15.

toată durata faimoasei *Querelle des anciens et des modernes*. Este evident că modernii, Chapelain și alții, nu pot să nu respingă „neplăcuta imitație a anticilor". Cît privește imitația „modernilor", ea trece de-a-dreptul un „furt".[1] Ascensiunea crescîndă a conceptului de originalitate subminează ultimele poziții. Imposibilitatea mimării idealului grec, conștiința fazei istorice iremediabil depășite, începe să fie afirmată și în plină perioadă neo-clasică. Oda lui Schiller *Der Künstler* este o dovadă[2]. Și mai radicală, mentalitatea romantică tinde să asimileze clasicismul, înțeles în sens net pejorativ, oricărui act de imitație. Cum spune și Victor Hugo, în prefața din 1825 la *Odes et Ballades* : „Cel care imită un poet *romantic* devine în mod firesc un *clasic*, deoarece imită". Definiția modernă pe care Croce o dă clasicismului nu va fi alta : construcție „rece", „școală și imitație". În acest sens, clișeul, ponciful, schema, stereotipul literar de orice natură aparțin celui mai autentic clasicism. Inclusiv produsele de serie ale „avangardei", mimarea și stereotipia „revoltei"[3].

d). Orice înfrîngere teoretică și practică a principiului normativ, a constrîngerii creației prin „legi", „reguli", și „modele" constituie o negare legitimă a clasicismului cu argumente de ordinul elogiului spontaneității naturii („geniu", „inspirație" etc.), rațiunii, bunului gust, plăcerii și succesului. Deși această revoltă cunoaște o curbă ascendentă, sub presiunea tot mai accentuată a mentalității romantice, ar fi greșit să se creadă că ne aflăm în fața unui fenomen episodic de istorie literară. Adevărul este că opoziția anti-normativă ține de mecanismul intrinsec și permanent al oricărei creații. Explozii anti-conformiste se înregistrează mereu, cel puțin de la *Tratatul despre sublim* înainte, cu izbucniri notabile, tot mai frecvente, începînd din Renaștere (Michelangelo,

---

1 René Bray, *op. cit.*, p. 16—20, 176—177.

2 Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 12.

3 Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes* (Paris, 1966), p. 364.

G. Bruno, Pleiada franceză etc.), deoarece și mișcarea inversă, de ordonare, tipizare și clasicizare, rămîne nu mai puțin consubstanțială creației. Ceea ce o domină este tensiunea latentă dintre necesitate și libertate.

Schematizînd (problema merită a fi reluată într-un întreg articol consacrat dialecticii „regulelor"), obținem un număr de reacțiuni tipice : 1. protestele, uneori foarte neted exprimate, ale scriitorilor celor mai „clasici" (Molière, Corneille) ; 2. disocierea dintre regulele absolute, imanente artei și cele variabile, în funcție de timp, loc, talentul creatorului (Saint-Évremond) ; 3. creația constituie fenomenul prim, esențial, regula fenomenul secund, epifenomenal ; preceptele sînt *totdeauna* posterioare artei, deduse *a posteriori ;* 4. de unde : recunoașterea apariției regulelor noi, prin părăsirea creatoare a celor vechi ; există reguli personale și „licențe" norocoase, devenite la rîndul lor reguli (Pope)[1] ; 5. regulele nu sînt infalibile ; poți să respecți preceptele lui Aristotel și să scrii tragedii proaste[2] ; noi opere, noi genuri, noi formule literare devin în felul acesta posibile și legitime : „regula" constituie un concept deschis, care legitimează și opere necanonice[3] ; 6. regulele se subiectivizează, se relativizează prin diversificarea psihologică și socială ; criteriul predominant devine „bunul gust", „gustul public" „plăcerea" ; conceptul de „succes" „înfrînge prestigiul autorității"[4].

Deschiderea permanentă a esteticii clasice se datorește, fără îndoială, și efectului conjugat al teoriilor baroce, apoi romantice, prin definiție inconformiste, nedogmatice. Barocul își face un adevărat program din

---

[1] René Bray, *op. cit.,* p. 57, 81, 104, 106, 112 ; Pope, *Essay on Criticism,* I (Cambridge, 1917), p. 65—66 ; o idee riguros identică la G. Călinescu : *Spontaneitate și meșteșug,* în *Contemporanul,* nr. 47/1957.

[2] Wladislaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Paris, 1925), p. 142 ; René Bray, *op. cit.,* p. 111.

[3] R. S. Crane, *op. cit.,* p. 386 ; René Bray, *op. cit.,* p. 107, 304.

[4] René Bray, *op. cit.,* p. 381, Ibidem, *op. cit.,* p. 109—110, 127.

subminarea și contestarea ideii de normă, din ruptura și emanciparea de sub tirania canoanelor clasice. G. B. Marino, Boccalini, Muratori nu ezită să „rupă regulele în funcție de timp și loc“, să înlocuiască ideea de „normă“ prin „întîmplare“, să proclame regimul libertății și al spontaneității[1]. Poziția romantismului este și mai radicală, un mare precursor fiind G. B. Vico, prin anticipări de-a dreptul... futuriste: „Ar trebui să distingem toate modelele artelor“[2]. Diderot, prin teoriile sale despre genii, „care nu cunosc de loc regulele“, „nu există aproape nici una din aceste reguli pe care geniul să n-o poată înfrînge cu succes“ continuă aceeași rezistență[3]. S-a putut construi, de altfel, o întreagă dualitate tipologică numai pe această opoziție : *clasicul* observă regulele, *romanticul* nu le observă[4]. Universalitatea acestei alternative este evidentă.

e). Liberalizarea concepției despre creația literară are aceeași direcție : ideea de „cultură“, „erudiție“, „studiu“. „rațiune“, imitație canonică, în general tehnica tradițională a clasicismului începe să intre în declin, într-o fază de rezistență, pe alocuri chiar de eclipsă, după ce ideea de „artă“ marcase, pe un anume plan, un progres considerabil.

---

[1] Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, tr. fr. (Paris, 1967), p. 137 ; Giuseppe Zonta, *Rinascimento, aristotelismo e barocco*, în *Giornale della letteratura italiana*, *LII* (1934), p. 57, 219—221 ; Carlo Calcaterra, *Il Problema del barocco*, în *Questioni e correnti di storia letteraria* (Milano, 1949), III, p. 415 ; Lorenzo Giuso, *Senso cattolico-romantico del barocco*, în *Retorica e Barocco...* (Roma, 1955), p. 82 ; René Wellek, *The Concert of the Baroque in Literary Scholarship*, în *Concepts of Criticism* (New-Haven and London, 1965), p. 58—59, 60, 71, cf. și textul nostru despre *Baroc*, în volumul de față, p. 34.

[2] Giambattista Vico, *Il metodo degli studi del tempo nostro*, XII, tr. it. (Firenze, 1937), p. 89.

[3] Diderot, *Oeuvres choisies, Pensées détachées* (Paris, 1963), VI, p. 178 ; Ibidem, art. *Encyclopédie (Textes chosies de l'Encyclopédie*, Paris 1952, p. 77).

[4] Francesco de Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, ed. B. Croce (Bari, 1926), I, p. 108—114.

Trebuie subliniat că o serie de rezerve împotriva raţionalizării excesive a elaborării artistice, un număr de revendicări în favoarea imaginaţiei. îngăduită să se extindă pînă la limita extremă a raţiunii, se fac auzite încă din secolul al XVII-lea, atît de clasic şi clasicizant în poziţiile-cheie Ceea ce atrage şi elasticizarea legii verosimilului, prin derogări însemnate în sfera „miraculosului" creştin şi a subiectelor istorice.[1] În felul acesta, clasicismul se apropie încă o dată de condiţia esenţială a creaţiei, care este spontaneitatea controlată, acceptarea liberă a exigenţelor interioare (W. Dilthey)[2].

Cu însemnate decalaje de „fusuri" istorico-literare, întreaga această polemică anti-clasicizantă reapare în mod inevitabil şi în literatura română. Insuficienţa modelelor literare este evidentă chiar şi lui Heliade. O adevărată diatribă împotriva „eresiei" regulelelor se constată la acest scriitor şi într-o fază de bătrîneţe[3]. Elementele, mult mai numeroase, aşteaptă încă investigarea în adîncime, într-un plan de analiză strictă a ideilor literare[4].

VII. Se poate vorbi, cu toate acestea, de *moartea definitivă a clasicismului?* Deşi pentru o însemnată parte a criticii străine (G. Picon, R. M. Albérès etc.), a opiniei publice şi a factorilor politici occidentali[5] partida pare iremediabil pierdută, adevărul este altul. Argumente contrare aduc, chiar dacă într-un plan pur speculativ, toate teoriile şi filo-

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 88, 117, 121, 253, 235, 282 ; R. S. Crane, *op. cit.*, p. 378.

[2] Georg Luck, *Scriptor classicus*, în *Comparative Literature*, nr. 2/1958, p. 156.

[3] I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generală* (Buc., 1870), II, p. 18, 40—41 ; Gheorghe Oprescu, *Eliade Rădulescu şi Franţa*, în *Dacoromania*, III, (1923), p. 25—26 ; D. Popovici, *op. cit.*, p. 84.

[4] Unele contribuţii şi la D. Păcurariu : *Aspecte ale polemicii clasicism-romantism în literatura română*, în *Clasicismul românesc* (Buc., 1971), p. 69—80.

[5] *La culture classique est de moins en moins adaptée aux exigences de la société, déclare M. Edgar Faure,* în *Le Monde,* 20—21 octobre 1968.

zofiile ciclice, care postulează reveniri periodice. Spiritul clasic, moare, să zicem, în literatură. Dar el poate renaște în alte arte, dansul de pildă[1]. Și apoi — din nou necesitatea precizării sensului cuvintelor ! — despre ce „clasicism" este vorba ?

1. Dacă scleroza spirituală și literară înseamnă „clasicism" atunci, fără îndoială, lucrurile stau astfel. Dacă însă prin *spirit clasic* și *clasicism* înțelegem toate permanențele spirituale și estetice trecute în revistă, situația se schimbă. Privit din interior, clasicismul nu poate muri. Și o dovadă fie și experimentală constă în faptul că, sub o formă sau alta, clasicismul revine periodic la suprafață. El este, cum se spune, „reactualizat" mereu, supus unei acțiuni continui de reinterpretare. Nu există critic cu adevărat mare care să nu simtă nevoia unor noi „lecturi" din clasici, care să nu „reconsidere", din unghiul său, istoria literaturii. Nu poate fi vorba, în nici un caz, de un tic profesional, ci de o profundă necesitate spirituală. Sainte-Beuve, de pildă, o mărturisește deschis[2]. Preocuparea se constată nu o dată : „Cine va defini — se întreabă Henri Ghéon, în 1904 — în mod limpede și just clasicismul modern !"[3]. Macedonski urmărește, la fel, o „trăsătură de unire între clasicismul nostru și modernitate[4]".

2. Miezul problemei stă mereu în *tehnica actualizării clasicilor* în precizarea orizontului și metodei recuperării. Problema interesează și pe critici foarte moderni ca Roland Barthes[5], cu diferite soluții posibile : reconstituire, transpunere, actualizare integrală, compromis. Sînt

---

[1] Henri James, *Du classicisme, de sa permanence et du malentendu à son endroit*, în *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Venezia, 3—5 sett. 1956 (Torino, 1957), p. 669—672.

[2] Sainte-Beuve, *Portraits littéraires* (Paris, Garnier), I, p. 5—6, 51.

[3] Antoine Adam etc., *Littérature française* (Paris, 1968), II, p. 207.

[4] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 602.

[5] Roland Barthes, *Comment représenter l'antique*, în *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 71.

de reamintit cîteva adevăruri simple. Așa cum recunosc pînă și cei mai hotărîți adversari ai scriitorilor clasici (la noi Paul Zarifopol) clasicii mor „total ori în parte". Deci, printr-un fragment sau aspect al lor, „veșnica tinerețe a eternelor modele" este asigurată[1]. Deci clasicii sînt în același timp parțial perimați, dar și parțial mereu actuali, într-un raport etern instabil. Ceea ce spune două lucruri : actualizarea clasicilor este fragmentară, „pe felii", și în același timp variabilă, caleidoscopică, mobilă. Citim mereu *alți* clasici, cu *alți* ochi, la *alte* pagini, în funcție de o dublă coordonată : *personală* (sensibilitatea și receptivitatea criticului, capacitatea de a retrăi, semnifica, descoperi puncte de vedere noi, etc) și *obiectivă* (spiritul epocii, ideologia timpului, cultura, totalitatea factorilor care constituie „conștiința modernă")[2]. Din această confluență, interferență și colaborare se naște o permanentă reactualizare a clasicilor, inevitabil selectivă, relativă și subiectivă, rezultatul unui proces de asimilare și sincronizare perpetuă.

3. Se pune, în sfîrșit, întrebarea de principiu : ce *utilitate* prezintă actualizarea clasicilor, întrucît reluarea și practicarea lor sub o formă sau alta răspunde unei necesități reale. Pentru cititor lucrurile sînt relativ simple : el își satisface în esență, printr-o astfel de lectură, totalitatea aspirațiilor spirituale definite drept „clasice" : universalitate, unitate, echilibru, idealitate, permanență, contemplativitate, etc. Trebuie subliniat că, de cele mai multe ori, este vorba de o aspirație spontană, organică, nedeliberată, de loc programată.

În ce privește creatorul, lucrurile sînt ceva mai complicate. Nu cu mult însă. Deși este foarte adevărat că nu principiile clasice dau în exclusivitate capodopere, că este o mare prejudecată a crede că numai ceea ce-i „vechi", „clasic", este și „bun", orice scriitor serios aspiră în felul

---

[1] Paul Zarifopol, *Clasicii*, în *Din registrul ideilor gingașe* (Buc., 1926), p. 76.
[2] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate* (Buc., 1969), p. 31—35.

său la realizarea estetică exemplară, desăvîrşită, a operei proiectate. Şi atunci, el întîlneşte — dincolo de programul estetic — spiritul clasic. Orice operă care se ridică la unitate, limpezime, linii clare, devine *ipso facto* „clasică".

Ceva mai mult : dincolo de orice confirmări erudite, în mod neîntrerupt — din antichitate (*Tratatul despre sublim*, cap. XIII) şi pînă azi — scriitorii clasici inspiră, produc emulaţie, consolidează vocaţii, continuă o tradiţie[1], în interiorul căreia scriitorii se regăsesc, îşi economisesc forţele, descoperă puncte de orientare. La noi, Bariţ, Odobescu şi alţii recunosc toate aceste evidenţe de prim ordin, chiar dacă uneori cu valoare doar retrospectivă[2]. Confruntîndu-ne cu clasicii, ne clarficăm, ne definim, ne intuim propria natură, ne descoperim originalitatea. Vitală, capitală este şi posibilitatea regenerării. În societatea marilor spirite, ne refacem forţele morale şi intelectuale, ne reîmprospătăm, ne purificăm, „găsim un remediu — cum scrie şi Eminescu, în 1888, în *Fîntîna Blanduziei* — în contra regresului intelectual", deci un „refugiu". În genere, o „analiză limpede, ordine, bun simţ, gust, emoţie estetică ordonată, plăcere filtrată prin inteligenţă". Acestea ar fi foloasele — după formula altui scriitor — ale „împrietenirii cu clasicii[3]". Fireşte, ca în orice prietenie intelectuală, relaţia se sprijină pe consonanţe şi afinităţi. Pentru cine nu le are, este şi inutil şi absurd a-i ţine predici clasice.

4. Ceea ce se numeşte „valorificarea moştenirii literare" defineşte, în condiţiile specifice ale culturii noastre şi ale momentului istoric actual,

---

[1] Reafirmarea acestei poziţii la Roger Caillois, *La culture vit de langues mortes*, în *Le Figaro littéraire*, no. 1178/1968.

[2] George Ivaşcu, *op. cit.*, p. 271 ; Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 15.

[3] Al. Philippide, *Tradiţie clasică şi tradiţie naţională*, 1936 (*Consideraţii confortabile*, Buc., 1970, p. 96) ; *Împrietenirea cu clasicii*, 1936, (*Studii de literatură universală*, Buc., 1966, p. 19—24).

aceeași preocupare esențială. Un mare număr de articole, anchete, „mese rotunde", dezbat una și aceeași problemă : *Actualitatea clasicilor*, cu soluții circulare și stereotipe. Punctul nostru de vedere este, în esență, următorul :

Ori de cîte ori o literatură se reîntoarce la adevăr și esență, la prototip și autentic, la marea simplitate și claritate, la disciplină creatoare și monumentalitate, ea redescoperă clasicismul, adevăratul clasicism, la izvorul căruia se regenerează, se echilibrează, își regăsește ființa. Oricît de inovatori și avangardiști vom fi, aceste elemente consubstanțiale oricărui act de creație (chiar dacă în proporții infinit variabile) asigură spiritului clasic o eficiență și recunoaștere „eternă". Fapt de existență și în același timp de conștiință, clasicismul — fie că admitem sau nu — orientează și structurează din interior tot ce este cu adevărat adînc și viabil în creația noastră. Știm bine că nu toți vor primi cu ușurință o astfel de concluzie. Dar să ne oprim puțin în fața cîtorva adevăruri.

Asimilarea actuală a clasicilor înseamnă, mai presus de orice, conștiința unei permanențe. Ori de cîte ori saturați de cotidian, efemer, anecdotic, episodic, dorim să fugim spre substanță, să revenim la esențial, să ne ridicăm în lumea adevăratelor valori, alungînd din noi și din jurul nostru flecăreala, superficialitatea, odioasa formă goală, reflexul „clasic" a intervenit, și-a făcut apariția. Sînt clipe hotărîtoare în existența fiecăruia dintre noi cînd simțim nevoie acută să fim profunzi, într-adevăr serioși cu noi înșine, cu viața, cu arta, cu patria, cu umanitatea întreagă. Atunci am devenit „clasici", fie că ne spunem sau nu pe nume. Clasicism înseamnă maturitate și clarviziune, gravitate elementară nezgomotoasă, un fel de împietrire superioară în noi înșine, reculeși și consolidați pe fundamente. Cine ridică din umeri sau ironizează aceste apeluri profunde ale conștiinței, va fi fiind un ins, poate, inteligent. Chiar spiritual. Creator și om adînc niciodată.

Spiritul clasic mai vrea să spună integrare conștientă, organică și organizată într-o tradiție deschisă, neosificată, necopleșită de dogme moarte. Permanența presupune continuitate, spirit în desfășurare, un dinamism care vine din străfunduri, iese cu putere la suprafață, trăiește pînă la incandescență momentul actual, pentru a se transmite în plin elan clipei viitoare. Unii dintre noi nu înțeleg bine această erupție nestinsă, care fără îndoială arde în noi, dar care vine și de undeva, de departe, dintr-un spațiu ancestral. Aparținem unei vechi culturi, unei albii spirituale, în interiorul căreia toate creațiile și invențiile noastre se depun sub formă de aluviuni, prin sedimentare. Clasicismul înțelege tradiția ca o creștere vitală, ca o potențialitate, ca o virtualitate creatoare larg receptivă, în permanentă dezvoltare și nuanțare. El nu numai că nu împiedică „revoluția", dar într-un fel o și provoacă, o și stimulează. Căci principiul clasic etern simte periodic nevoia, am spune, să se nege, să se submineze pe sine, pentru ca astfel să-și verifice tăria. Și această contradicție în tensiune adaugă prototipului clasic nuanțe și variante noi, în serie infinită. Prin colaborarea și elaborarea continuă, cele mai îndrăznețe inovații devin nu numai tolerabile, recuperabile, dar și direct necesare, efectiv creatoare, chiar dacă uneori altfel de cum ele și imaginează. Se preconizează mereu un „echilibru clasic pentru a scrie opere moderne"[1]. Condiție, de fapt, a oricărei adevărate opere de artă, întrucît nici o structură literară, oricît de liberă și „deschisă" ar fi, nu se poate constitui în afara unei minime formule de echilibru interior, funcțional și „tradițional" deopotrivă. Nu știm totdeauna în mod limpede locul nostru exact într-o serie spirituală. Dar că adevăratul scriitor asimilează și duce mai departe un fond anterior, pe care-l transfigurează în actul creației, operă în același timp de continuitate și de originalitate, faptul este verificat de întreaga istorie literară.

---

[1] Ioan Alexandru, *Jurnal de poet,* în *Luceafărul,* nr. 25/1968.

În sfîrșit, substanța clasicilor transmite scriitorilor români conștiința și ambiția creației durabile, rezistente la eroziunea timpului. Este un punct capital, pe care l-am propune, noi toți care gîndim astfel, în special autorilor tineri și foarte tineri. Literatura română, prin tot ce a dat ea adevăratei arte literare, îi invită, le cere chiar, să se ridice la conștiința și exigența clasicilor, să tindă să devină într-un cuvînt „clasici". Nu, încă o dată spus, în sensul iremediabil compromis, prăfuit, al cuvîntului. Ci al operei solide, bine construite, bine finisate, care încearcă să învingă uitarea și crizele istorice. Așa cum nici o construcție monumentală, baraj sau furnal, a societății noastre nu este ridicată la întîmplare, în scopuri efemere, în pură improvizație, tot astfel nici cărțile noastre nu pot fi concepute în spirit haotic, jurnalistic, indiferente la durată și viabilitate. A scrie numai pentru o zi, a nu tinde foarte simplu și foarte grav spus, la „posteritate", ni se pare un nonsens, un act, nu numai anticlasic, dar și direct antiliterar.

Oricît de prezente și actuale vor fi operele noastre — și ele trebuie să fie actuale, să intereseze pe „cititorul zilelor noastre" — ele nu pot fi destinate neantului, sortite dispariției totale. A scrie numai pentru a arunca la coș, a doua zi, întreaga noastră producție, ni se pare absurd, grotesc, profund irațional. Știm bine că posteritatea, extrem de severă, reține ceea ce vrea ea, nu ceea ce dorim noi. Dar pentru a crea cu adevărat, avem nevoie de o forță propulsoare, de această severă educație a dimensiunii și perspectivei istorice, de acest „mit" adînc stimulator, singurul care incită la mari fapte. Numai cine încearcă ascensiunile temerare are „șansa" marilor victorii. Cine scrie la întîmplare, blazat, copleșit de sentimentul zădărniciei și al neantului, nici una. Or, literatura noastră are nevoie de mari creații, de mari monumente literare, de cît mai mulți și mai mari „clasici", tineri și maturi,

nu de scrieri efemere, irosite. Este greu, foarte greu de imaginat că scriitorul de vocaţie se resemnează uşor la ideea că mîine opera sa nu va mai interesa pe nimeni, că nu va mai fi citită, că numele şi scrisul său vor fi înghiţite de golul uitării indiferente.

Scriitori tineri ! Nu aruncaţi în vînt prin improvizări superficiale de magazin, talentul şi arta voastră. Nimic nu este mai amar şi mai copleşitor decît sentimentul risipirii şi al ratării[1].

---

[1] Tema clasicismului revine mereu : semnalăm un număr monografic al revistei *Tribuna*, nr. 38/1970 ; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Idealul clasic şi scriitorul contemporan*, în *Scînteia*, 3 dec., 1970 etc.

Adrian Marino :
CLASICITATE

Alături de *clasic* și *clasicism* trebuie, fără îndoială, reținută și noțiunea de *clasicitate,* atestată încă în 1789, la Schiller (Klassizität"), de oarecare circulație și în secolul trecut[1], subminată și ieri și azi, pînă la confuzie totală, de concurența sensurilor adiacente. Din care cauză, cele mai multe din dicționarele literare nici n-o înregistrează :

1. Sensul adjectival general, care pare propriu mai ales limbii italiene (de unde Heliade Rădulescu îl împrumută[2]) definește totalitatea notelor spiritului, doctrinei și structurii clasice, „caracterul a ceea ce este clasic". Clasicitatea este atributul clasicului, sub toate formele sale. Bine adaptat spiritului limbii române, clasicitatea precizează cu deplină exactitate, mai ales în limbajul critic, caracterul operelor clasice, în sensul intensiv și extensiv al cuvîntului, teoretic și istoric. In acest înțeles, „clasicitatea" lui Homer, Racine și Sadoveanu devin echivalente, de calitate riguros egală.

2. Într-o accepție estetică specializată, care confirmă de fapt sensul adjectival mai mult sau mai puțin curent, *clasicitatea* este definită de Croce drept nota fundamentală, universală și permanentă a artei :

---

[1] René Wellek, *The Term and Concept of „Classicism" in Literary History,* în *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore, 1963), p. 120, 127.

[2] I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generală* (Buc., 1870), II, p. 40.

„expresia excelentă, expresia perfectă, frumusețea"[1]. „Clasicitate" și „estetic" sînt deci sinonime. Argumentul esențial (v. *Clasic,* III) este scos din identificarea momentului „pasional", liric, al creației, cu „romantismul", al momentului formal, configurativ, cu „clasicismul" și al sintezei cu „clasicitatea", respectiv cu creația operei de artă : „Estetica mea recunoaște drept suprem criteriu al artei *clasicitatea* (sinteză a sentimentului și imaginei) și consideră ca opoziții unilaterale sau perversiuni, atît *romanticismul,* care dezechilibrează arta în favoarea efuziunii imediate, cît și *clasicismul* care o dezechilibrează, spre forma exterioară și goală"[2]. De unde necesitatea redefinirii și reconsolidării permanente a clasicității, *id est* a artei : „Problema actuală a esteticii este restaurarea și apărarea clasicității contra romanticismului, apărarea momentului sintetic, formal, teoretic, propriu artei, împotriva momentului afectiv, pe care arta îl rezolvă prin ea însăși, și care, în epoca actuală, se revoltă și caută să-i uzurpe pozițiile"[3]. Anti-arta actuală atentează în mod direct nu numai la existența *clasicismului,* în sensul negativ al cuvîntului (ceea ce nu-i rău), dar și împotriva *clasicității,* a ideii de *clasicitate,* de artă (ceea ce este mult mai grav) adevărat nonsens estetic.

---

[1] Benedetto Croce, *La Poesia* (Bari, 1969), p. 109.

[2] Ibidem, *La critica e la storia delle arti figurative* (Bari, 1934), p. 167.

[3] Ibidem, *„Classicismo", e „classicità",* în *La Critica,* XXXVI, fasc. IV, 1938, cu referințe și la alte texte anterioare.

Adrian Mario :
CLASIC ȘI MODERN

I. Toate indiciile duc la concluzia că disputa *clasic-modern* constituie cea mai veche și mai fundamentală polemică din întreaga istorie a ideilor literare. Termenii săi exprimă dialectica esențială a vieții și creației literare, animată de două tendințe permanente, diametral opuse: spre conformism și canonic (normă, universal și permanent valabil, tradiție, imitație), respectiv spre progres și inovație (invenție, originalitate, libertate, actualitate). Orice eroziune și înfrîngere a normelor literare reprezintă, în esență, un triumf al „modernului" ; orice rezistență și victorie a principiilor și formelor stabile, conservatoare, definește succesul „clasicului". În ultimă analiză, controversa se desfășoară între impulsul estetic „vechi" și „nou", antagonism etern, ireductibil, universal, care, în cîmpul literaturii, depășește net cunoscuta și europeana *Querelle des anciens et des modernes*. De altfel, încă din secolul al XVIII-lea, s-a făcut observația (de către Voltaire și alții) că acest proces reface o situație eternă, actuală și azi, ai cărei antecedenți pot fi urmăriți pînă în antichitate[1]. Și chiar mai înainte, în timp mitic, vîrsta

---

[1] Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* (Paris, 1856), p. 485 ; Sainte-Beuve, *Causeries du lundi* (Paris, Garnier), XIII, p. 133 ; Hubert Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France* (Paris, 1914), p. VIII—IX; Werner Krauss-Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1966), p. 308.

de argint fiind incontestabil „modernă" față de vîrsta de aur... Specialiștii culturilor și literaturilor orientale pot urmări întreaga problemă și în sfera lor exotică de competență.

În această perspectivă, cîteva observații preliminare, esențiale, se impun cu necesitate :

1. Relația de opoziție *clasic-modern* reface, în plan teoretic-estetic, eterna confruntare dintre „nou" și „vechi" : momentul „nou" (modern) înlocuiește în timp pe cel „vechi (clasic), în serie infinită. Din care cauză, polemica nu are o origină strict „istorică". Volumul său imens, extinderea pe toate planurile existenței, duce la dilatarea enormă a noțiunilor și sensurilor implicate, la o mare confuzie și ambiguitate a definițiilor. Conflictul apare și se confundă cu primele fenomene „noi", recunoscute ca atare. De unde și continua deplasare a reperelor și barierelor „noutății" și „vechimii", noțiuni relative, empirice, tranzitorii. Tot din același motiv, germenul instabilității, efemerului, apoi al caducității și auto-negării este inclus în esența ideii de modern.

2. Opoziția *clasic-modern*, departe de a avea o specificitate pur literară, îmbrățișează în mod necesar întregul cîmp al valorilor și cauzalităților istorice. Orice fenomene noi în sfera socială, culturală, estetică, etc. determină și participă, într-un plan sau altul, la definirea și desfășurarea acestei dispute, în sensul „evenimențial" al cuvîntului.

3. Înainte de a constitui o controversă teoretică, antagonismul *clasic-modern* traduce o situație spirituală obiectivă. Structurile „clasice" și „moderne" (baroce, romantice, de avangardă etc.) au o existență universală. Ele exprimă polarități fundamentale, alternative, categoriale, ale conștiinței, cristalizate în reacțiuni și formule-tip. De abia la acest stadiu conflictul capătă conștiință de sine și conținut teoretic. Schimbarea perspectivei istorico-literare, strict cronologice, în tipologie și reducere la esență, modifică întreaga formulare a problemei.

4. Localizate în timp și spațiu, conceptele de *clasic* și *modern* definesc două constante ale conștiinței estetice europene, cu tendință de

automatizare și transformare în clișee critice *(topoi)*. Acest fapt devine deosebit de evident mai ales atunci cînd polemica *clasic-modern* începe să fie tradusă în termenii săi pur literari, tot mai limpezi și categorici, în cadrul unui întreg proces istoric, pe deplin cristalizat în secolul al XVII-lea. Dar și atunci opoziția fundamentală rămîne tot cronologică : *anciens-modernes*. Substituirea definitivă a termenului „vechi" *(ancien)*, noțiune istorică, prin „clasic", noțiune estetică, tipologică, aparține abia perioadei romantice.

5. Rezultat al unor situații-tip, categoriale, principiul *clasic* și *modern* își găsește justificarea într-o serie de argumente-tip, a căror valabilitate sau perimare urmează a fi stabilită prin analize succesive. Unele argumente clasice vor fi inevitabil „moderne", unele argumente moderne — „clasice". Din care cauză, întreaga discuție pare în același timp actuală și depășită. În termeni mereu schimbați reapar, în fond, aceleași poziții, ușor de schematizat într-o serie de „modele" teoretice elementare.

Restrîngînd discuția exclusiv la domeniul literar, legitimitatea ideii *clasice* și *moderne* pare să se echilibreze prin argumente de valoare sensibil egală. Totul trebuie privit, de altfel, în cadrul unor relații reciproce : întreaga semnificație a ideii clasic rezultă cu maximă claritate numai în perspectivă „modernă" și invers. De unde înscrierea argumentelor oarecum în partidă dublă :

II. Redusă la elementele cele mai generale, pledoaria *pro clasică* pleacă de la următoarele teze și puncte de sprijin :

1. Anterioară oricărei convingeri teoretice, opțiunea clasică exprimă, oricînd și oriunde, marea realitate a reacțiunii interioare, *afinitatea*, înclinarea temperamentală, „gustul" clasic, așa cum de altfel mărturisesc mulți dintre adepții „anticilor", Montesquieu[1] și alții. Unei anumite

[1] Montesquieu, *Pensées diverses : Des anciens* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1859, II, p. 456).

categorii de spirite (echilibrate, raţionaliste, lucide, critice, cu vocaţia universalului etc.) clasicii „plac“ mai mult decît modernii. În acest caz, judecata estetică traduce orientări spirituale şi caracterologice bine definite. Argumentele invocate sînt, de fapt, doar „alibiuri“ teoretice pentru orientări prealabile, iniţiale, mai totdeauna definitive. Dovadă că puţini, foarte puţini clasici, s-au convertit la modernism, s-au lăsat convinşi de argumentele adversarilor, au abandonat poziţiile afirmate anterior etc. Polemica *clasic-modern* este, şi din acest motiv, eternă şi ireductibilă. Ea nu rezolvă nimic, nu poate fi arbitrată efectiv decît de posteritate, *a posteriori*, de critici şi esteticieni care au şi ei, la rîndul lor, alte gusturi, afinităţi, antipatii, idiosincrazii etc.

2. Primul şi poate singurul argument fundamental, de nezdruncinat, în favoarea clasicilor, este *ereditatea „arhetipică“*, ascendenţa schemei imemoriale, arhaice, de substanţă mitică. Asupra operei clasice apasă imensa autoritate şi descendenţă specifică actului creator primordial, exemplar, *ne varietur*, opus „noutăţii“ istoriei, care introduce în conştiinţa umanităţii o adevărată falie, moment originar al tuturor „rupturilor“, antagonismelor şi polarizărilor spirituale ulterioare. Mentalitatea clasic-arhetipică „neagă“ istoria ; mentalitatea modern-istorică, dimpotrivă, o „afirmă“. Prima refuză „noutatea“, cultivă repetiţia, revenirea, schema ; a doua fenomenul ireversibil, ineditul, inovaţia sub orice formă. Cele dintîi abateri de la ritual şi arhetip determină „prima“ confruntare dintre clasic şi modern, momentul genetic absolut al antagonismului *clasic-modern* şi al tipologiei pe care o implică. Un text din Platon unde se face elogiul artei imuabile, hieratice, egiptene, al prototipilor artistici expuşi şi sacralizaţi în temple şi mai ales al interdicţiei „de a nu inova şi nu imagina nimic care să nu fie conform tradiţiei ancestrale“ (*Leg.*, XII, 958 e-950 a) reflectă tocmai această mentalitate, expresie a unei polemici „actuale“ încă din secolul al V-lea şi

al IV-lea î.e.n.[1]. Din aceeași epocă datează, poate, și primul ecou literar : o comedie *Cheiron,* atribuită lui Pherecrates, unde un personaj deplînge injuriile aduse Dreptății de către „noii poeți lirici[2]. Sancționarea imediată a insolenței „noutăți" definește eternul reflex definitiv, profund conservator, al clasicului.

Fenomenul spiritual al „renașterii" și „restaurării" sub orice formă, marea nostalgie a „paradisului pierdut" valorifică, la diferite nivele și etape istorice, aceeași obsesie clasic-arhetipică. Renașterea constituie o mișcare de „regenerare" totală prin revenire la „izvoarele" antice. Un clasicizant, Chambray, combătînd pe „moderni", în secolul al XVII-lea, evocă — o dată mai mult — eficacitatea creatoare a principiilor primordiale : „Intenția mea nu este de a descoperi noutatea, dimpotrivă aș dori, dacă ar fi posibil, *să mă reîntorc la izvorul categoriilor* (s.n.) de unde să sorb imagini și idei pure..." Faimosul mit al „vîrstei de aur" este redescoperit și proiectat în viitor în spirit vizionar, „futurist"[3] Convingerea clasică propagă ideea că nu există poet care să nu-și fi tras întreaga filosofie de la antici[4]. Secolul al XVIII-lea, Rousseau *(Emile,* l. IV, ch. III) și mulți alții, preferă pe antici, deoarece sînt mai aproape de „natură", puritatea originară, prototipul mitic al umanității ideale, „le bon sauvage".

Simptomatică între toate este, mai ales, continuitatea și reafirmarea mitului „originar" în plină artă modernă, artă de „ruptură", profund anti-tradiționalistă pe atîtea laturi. Ea pare obsedată de vizi-

---

1 Pierre-Maxime Schuhl, *Anciens et Modernes,* în *Platon et l'art de son temps* (Paris, 1952), p. 1—20.

2 Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford, 1962), p. 39.

3 Hubert Gillot, *op. cit.,* p. 200, 299—300.

4 Montesquieu, *op. cit.,* II, p. 457.

uni aurorale, virginale, primitive, de cea mai imaculată inocență, de „model", „matrice", „fond original"[1] de „ingenuitate" și „sustragere din istorie"[2], pe alocuri, uneori, de un adevărat neo-rousseauism, de reîntoarcere la arhaic și primitiv[3]. Teoriile lui Blaga despre „revolta fondului nelatin"[4] și panism, în genere despre „categoriile abisale", ale lui Ion Barbu despre „helenismul neistoric", „păgînătate", „poezia... străveche a basmelor pădurii", *„Increatul"* cosmic : adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile"[5] refac, punct cu punct, etapele aceluiași itinerar spiritual regenerator prin regresiune.

3. Clasicul cultivă și se regăsește integral în *viziunea intemporală* și *eleată* a istoriei. Nimic nou sub soarele literaturii : „Ceea ce spun că este nou — observă clasicul Jodelle despre imitatorii Renașterii — a fost totdeauna vechi"[6]. Mitul „eternei reîntoarceri" își verifică, încă odată, continuitatea și în epoca modernă. Reapare filozofia *Glossei* sub diferite forme : „Toate-s vechi și nouă toate". În literatură, aceleași situații, tipuri, conflicte. Pentru intelectualul de adevărată educație clasică, literatura modernă reprezintă doar un episod, unul între altele. Toate „descoperirile" moderne au precursori, sînt anticipate într-o măsură oarecare. Ineditul și originalitatea absolută sînt iluzii. Istorismul clasic nu trece dincolo de ideea pendulării, ciclului, periodicității, ritmului etern. Evul Mediu exprimă transcendența, Renașterea — imanența, epoca modernă realizează sinteza (divin-uman, ideal-real, religie-rațiune), precum la hegelieni, la Francesco de Sanctis etc.

4. Stabilitatea și perenitatea clasică nu pot fi realizate decît în cadrul strict al *ordinii conservatoare.* Conformismul social și politic este

---

1 Paul Klee, *Théorie de l'art moderne,* tr. fr. (Paris, 1964), p. 30—31.
2 Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun* (Buc., 1967), p. 22, 43.
3 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève, 1970), p. 120.
4 Lucian Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin,* în *Gîndirea,* nr. 10/1921.
5 Ion Barbu, *Pagini de proză* (Buc., 1968), p. 78, 104—105, 116.
6 Hubert Gillot, *op. cit.,* p. 275 .

condiția esențială a clasicismului estetic. Un argument tipic anti-modern, invocat încă de Platon (*Leg.*, *VII*, 797 d-e), este pericolul „schimbării" (prin extensiune : inovație, răsturnare, revoluție), negativ pentru întreaga ordine cosmică, vitală, morală. Inovațiile artistice, mai ales muzicale, atentează în mod direct împotriva constituției cetății (*Rep.*, IV, 424 c). În regimul solidarității și interdependenței funcțiilor sociale, orice perturbare distruge armonia întregului edificiu[1]. La Roma, opoziția lui Caton Cenzorul împotriva culturii și influenței grecești exprimă aceeași rezistență tradiționalistă. Gestul apare nu o dată în istoria culturii : „Dacă vrei ca o religie sau o republică să dăinuie — observă și Machiavelli — trebuie s-o readuci adesea *verso il suo principio*" (*Discorsi*, III, 1). Revenirea la arhetip, regenerarea și conservarea purității originare se dovedesc, o dată mai mult, principii intim solidare. În 1624, se ajunge în Franța la o adevărată legiferare dogmatică : Parlamentul din Paris interzice pur și simplu „adoptarea și profesarea oricăror principii îndreptate împotriva vechilor autori"[2]. Marea admirație a lui Voltaire pentru antici nu este decît reflexul concepției „despotismului luminat" : regim de ordine și stabilitate, fără persecuții și războaie religioase.

Creștinismul însuși respinge sau recuperează, după împrejurări, valorile clasice. În faza de ascensiune ele sînt „otrăvitoare", îl subminează. În schimb, în faza de stabilizare ele îl consolidează, îi dau prestigiu[3]. Aceeași atitudine duplicitară, ambiguă, în perioada Contrareformei : luările de poziție pro și contra antichității au, în esență, același scop : consolidarea și propagarea catolicismului. Ceea ce diferă este doar interpre-

---

[1] Pierre-Maxime Schuhl, *op. cit.*, p. 12—13.

[2] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 279—280.

[3] Vasile Florescu, *Conceptul de literatură veche* (Buc., 1968), p. 94, 96, 145, 148.

tarea și utilitatea imediată[1]. Homer însuși va fi asimilat, în același spirit, de către M-me Dacier... patriarhilor biblici[2].

5. Capul de serie, inițiatorul, beneficiază de *prestigiul întîietății*, al vechimii, sinonim al valorii. Întreaga logică interioară a ideii de clasic (=antic, excelent, exemplar etc) conduce la această identificare, în același timp necesară și abuzivă. Anterioritatea implică ierarhia, bătrînețea presupune în mod obligator calitatea. Acest mod de a gîndi, generalizat de Renaștere și Clasicism se transmite întregii epoci actuale, de loc subminată, în fond, de „contestarea" avangardei. În latină *antiquus* nu înseamnă numai „vechi", „tradițional", ci și „demn de laudă", etimologie popularizată, devenită de la un timp de-a dreptul „populară". Literatura modernă trebuie să sufere, în bloc, din acest motiv, un adevărat *capitis diminutio*. Noutatea surprinde, derutează, nu o dată chiar sperie. În ritmul, ordinea și uniformitatea universală apare un element de perturbare și aberație... Psihologia deprinderii se vede sfidată. Sacralizată, vechimea devine de-a-dreptul inexpugnabilă. Cartea veche se bucură și azi, în popor, de un prestigiu incomparabil. Ea întrunește valoarea adevărului revelat (exemplul tipic : Biblia), circulației istorice, rarității economice. Împotriva acestei triple valorizări, opera modernă se vede, nu o dată, dezarmată și minimalizată.

6. Marea *circulație socială* și istorică a scrierilor clasice apasă, cu toată greutatea, în același sens. Valorile admise, verificate, recunoscute în timp și spațiu, fac din oficiu autoritate în fața creațiilor noi, neratificate încă de succes și tradiție. Pînă și cea mai mediocră operă a trecutului exercită o anume atracție, de care nu se bucură — inițial — nici o lucrare modernă. Gloria clasicilor este, în bună parte, efectul perspec-

---

[1] Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, tr. fr. (Paris, 1956), p. 167, 216.

[2] Francisque Vial-Louis Denise, *Idées et doctrines littéraires du XVIII-e siècle* (Paris, 1926), p .3—5.

tivei măritoare, deformante, cu substract afectiv, a posterității. Raționamentul tipic, generalizat încă din secolul al XVII-lea, pleacă de la premisa „consimțămîntului universal", a verificării prin verdictul succesiv al generațiilor. Douăzeci de secole nu pot greși în serie, unul după altul. „Vechimea unui scriitor — scrie Boileau — nu este un titlu sigur de merit, dar vechea și constanta admirație de totdeauna pentru operele sale este o dovadă sigură, de nezdruncinat, că trebuie să o admirăm" (*Réflexions sur Longin,* VII). Argumentul revine mereu, cu precizarea — foarte importantă — a calificării : autoritate confirmată prin „consimțirea tuturor scriitorilor cultivați"[1], singurii creatori de opinie literară competentă. Ceea ce echivalează cu a spune că ratificarea reală, esențială, aparține criticii și istoriei literare a fiecărei epoci. Nu amatorilor empirici, nu cititorilor lipsiți de educație estetică.

7. Cînd clasicul este filozof consacrat, *prestigiul adevărului* indiscutabil, al dogmei, îi dublează autoritatea. Filozofia investește valorile clasice teoretice cu întreg depozitul de gîndire și cunoaștere al umanității. Gloria lui Aristotel simbolizează această situație. Prestigiul său este atît de mare, încît anti-aristotelismul scolastic trece drept erezie, eroare totală. La Oxford se plăteau... 5 șilingi amendă pentru orice punct de divergență[2], detaliu de toată savoarea, mai elocvent decît un tom de documente. Lipsite de dialectica antică operele moderne nu pot fi decît „confuzie", fără „lumină".[3] Filozofii antici sînt „părinții științei" (eternul prestigiu al începutului !), „campionii studiilor", eroii „rațiunii infailibile", în fața cărora modernii fac figură „pitică", de „pigmei". Adunați și comparați totalitatea descoperirilor antice și moderne

---

[1] Richard Foster Jones, *Ancient and Moderns : A study of the Background of the Battle of the Books* (St. Louis, 1936), p. 11—12 ; alte texte : Hubert Gillot, *op. cit.,* p. 182—183 ; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.,* p. 15, 42—46.

[2] Richard Foster Jones, *op. cit.,* p. 5.

[3] Jacopo Mazzoni, *Discorso in difesa della „Commedia" del divino poeta Dante,* 14, 1587 (Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden,* Detroit, 1962, p. 375).

— adaugă Montesquieu — și veți vedea de partea cui este superioritatea.[1] Ne aflăm în fața unui fenomen de monopol spiritual absolut, de confiscare intolerantă a marilor certitudini, Rebeliunea împotriva acestei dogmatizări și constrîngeri definește esența critică a conștiinței moderne.

8. Adevărul își asociază în același spirit antic, eficiența și *gloria binelui*. Clasicii pretind a avea de partea lor și marile principii morale, suprema înțelepciune. Arta tradițională promovează virtutea ; cea modernă, dimpotrivă, „corupe". Încă la Platon se poate urmări o întreagă polemică ostilă pervertirii morale prin cultivarea iraționalismului estetic, seducției părților inferioare ale sufletului, a sensibilității. Motiv a constrînge poeții să evoce „imaginea unei naturi într-adevăr bune", să-i împiedice să propage „natura rea, nedisciplinată..." (*Rep.*, III, 401, a-d). Proscrierea operelor licențioase este recomandată și de Aristotel (*Pol.*, II, 15, 1336 b). La acest program rigorist și puritan se adaogă, treptat, marele mit al *virtuții* antice — curaj, demnitate, onoare, cinste, spirit civic, abnegație, vitejie — întreținut de moraliști, istorici, biografi, prin fascinația personajului ilustru, om de caracter și de acțiune. Este stilul Plutarh, reactualizat de Renaștere (întreaga pledoarie a lui Machiavelli în favoarea marei *virtù* antice), Clasicism, Secolul luminilor, pînă la scenele de eroism republican ale Revoluției franceze, cu tribuni drapați în Caton, Grachus și Brutus[2]. Gravitatea, rigoarea, austeritatea, simplitatea, energia și grandoarea antică devin adevărate obiecte de cult la Montesquieu, la diferiți iluminiști. Prestigiul moral al antichității se păstrează și azi mare, în spirit polemic, la Montherlant.

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 182—184 ; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 126, 296 ; Montesquieu, *Cahiers* (Paris, 1941), p. 193.

[2] Marx-Engels, *Despre artă* (Buc., 1966), I, p. 125.

Morala clasică determină un întreg sistem educativ, care o consolidează, precum la Platon, în sens restrictiv-pedagogic. Din acest punct de vedere viziunea clasică este un produs eminamente „școlar", o problemă de educație : admirăm toată viața ceea ce am învățat să admirăm în tinerețe, autorii predați în „clase", respectiv clasicii. Între ordinea politico-socială, legislativă, morală și pedagogică există o strînsă interdependență. Cetatea antică este superioară statului modern tocmai prin uniformitatea și superioritatea sistemului său educativ, una din numeroasele nostalgii calsicizante iluministe, evidentă mai ales la Mably : *Entretiens de Phocion sur le rapport de la morale avec la politique...* (1763), Diderot și alții. Concepția educativă tradițională adoptă pînă azi, chiar dacă în termeni mereu schimbați, același etern principiu clasic, al realizării și regulii etice exemplare, transmise și impuse prin legiferare. Reformele care se succed schimbă conținutul, nu însă și norma interioară a „sistemului" didactic ca atare. Valoarea educativă a clasicilor se înscrie printre locurile comune cu cea mai vastă audiență.

9. Fenomene prin excelență originare, clasicii își trag seva din *vigoarea „începutului"*, a cărui vitalitate o exprimă. Sînt robuști, „virili", sănătoși, necorupți. Ceea ce-i unește este o anume solidaritate vitalistă, aproape biologică. Anticii sînt „plini", „solizi", cum spune înaintea lui Goethe, Montaigne (l. II, 10). Din această perspectivă, modernii par sleiți de puteri, devirilizați,[1] „slabi", tot mai aproape de „decadență". Acest concept este încă o creație a mentalității clasice, predispusă la comparații negative cu *toate* realitățile prezente. Apar, în timp, o serie de „explicații" : mistice-religioase („decădere" prin corupția „vîrstei de aur" sau prin „păcat originar", teză de mare circulație în secolele XVI și XVII), naturiste (corupția și regresiunea inevitabilă a naturii care „îmbătrînește"), istorice (barbaria și distrugerea de către „goți" a lite-

---

[1] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, 14 febr., 1831, tr. rom., (Buc., 1965), p. 428.

raturii clasice, calamitatea războaielor, teza Rabelais-Erasmus[1]). În cîmpul literaturii, ceea ce decide și compromite iremediabil este părăsirea idealului „perfecțiunii" clasice. Polemica anti-decadentă constituie o formă tipică de reacțiune neo-clasică, motivată de fenomenul negativ al imitației exterioare, eclectismului, epigonismului[2], părăsirii „regulilor fixe" și a „bunului gust[3], acuzații des aduse mai ales în secolul al XVII-lea. Fenomenul continuă cu unele nuanțe pînă în epoca actuală, inclusiv în literatura noastră. Asimilat „decadentismului", simbolismul românesc suferă toate rigorile „neo-clasice" ale lui Maiorescu, S. Mehedinți, Duiliu Zamfirescu : „Nimic nu este al viitorului dacă nu cuprinde sîmburele frumosului clasic[4]".

10. Față de acest necruțător tir de baraj, *argumentele propriu-zis estetice* sînt relativ puține, stereotipe, în netă minoritate. Cu cît străbați mai atent textele, cu atît îți dai mai bine seama că partida clasică este jucată și cîștigată într-o sferă predominant extra-literară. Cînd elementele specific literare încep să fie produse în mod sistematic, observi repede că demonstrația esențială a fost, de fapt, de mult făcută și primită. Concluziile decurg, toate, în mod logic, într-o desfășurare aproape silogistică.

Dacă notele clasice tradiționale (simplitate, măreție, naturalețe, gust) definesc idealul perfecțiunii, atunci — „fabulele noi — cum scrie și Malherbe — sînt lipsite de orice grație"[5]. Modernul ar fi deci intens-

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 142—150 ; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 23—42 ; Rabelais, *Pantagruel*, l. II, ch. VIII etc.

[2] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, IV, 3 (Weimar, 1964), p. 193—198.

[3] Alexandre Pope, *L'Anti-Sublime ou l'Art de ramper en poésie*, tr. fr. (*Oeuvres complètes* (Paris, 1779, VI, p. 133).

[4] Lidia Bote, *Simbolismul românesc* (Buc., 1966), p. 134—136.

[5] Ferdinand Brunot, *La Doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes* (Paris, 1891), p. 171.

tetic! În secolul al XVII-lea, el denumește în orice caz o formă de non-artă. Pentru La Bruyère, tot ce nu constituie *le simple* și *le naturel* intră în categoria „goticului" și a „barbariei"[1]. Clasicii n-au erori, sau au „erori frumoase". Se înțelege de la sine că asimilată poeziei „naive" poezia clasică devine, un secol mai tîrziu (care descoperă creația „primitivă"), sinonimul „poeziei naturale", respectiv al *esenței* poeziei, net opusă „poeziei artificiale" (Vauvenargues). De altfel, nici moravurile moderne nu sînt atît de „poetice" ca cele antice (A. Chénier), nici limba franceză nu are „noblețea, forța, armonia limbii grecești capabilă să exprime frumusețile lui Homer" (Mme Dacier)[2].

În domeniul „gustului", aceeași intransigență. Un „eseu", precum *Des causes de la corruption du goût* (1714) de Mme Dacier, nu poate fi scris *decît* în această perspectivă, net anti-modernă[3]. Întrucît sînt „canonici", „modele", clasicii — se știe — impun norma frumosului și a creației, codificată într-un ansamblu de „reguli" infailibile. „Este gloria Franței de a fi izbutit să supună regulelor toate Artele frumoase". De unde rezultă limpede că operele și regulele „noi" nu pot înlătura, sub nici un motiv, pe cele vechi, de mare autoritate și eficacitate estetică. Refuzul izvorului antic de inspirație duce în mod sigur la sterilitate estetică, sau la o formulă pur convențională de corectitudine. Principiul libertății și al noutății creației nu cunoaște nici o audiență. Dimpotrivă, norma imitației antic-ideale se bucură de consacrare oficială. Sub impulsul lui Lebrun, Academia regală de pictură și sculptură decide că „trebuie să se lucreze după modelul antic, nu după cel modern" *(à l'an-*

---

[1] La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit*, 15, *Les Caractères* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1951, p. 68).

[2] Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 1—7, 56—57 ; Louis Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique* (Paris, 1897), p. 237.

[3] A. Pizzorusso, *La polemica di M-me Dacier : I moderni e la corruzione del gusto*, în *Revista di Letterature moderne e comparate*, nr. 3—4/1963, p. 105—179.

tique et non à la moderne)[1]. A accepta „patronajul" lui Homer, a „prinților literaturii, constituie nu numai un titlu de mîndrie, dar și o condiție a succesului estetic. „Poezia franceză a secolului al XVII-lea — afirmă Mme Dacier, pe deplin consecventă cu ea însăși — n-a putut egala pe cei vechi decît învățînd la școala lor"[2].

Toți clasicizanții și arhaizanții din toate epocile nu gîndesc altfel. Spiritul clasic generează, încă din antichitate, fenomene periodice de *antiquarism*, ostile modernizării literaturii. Oricît de exagerată ar părea o astfel de raportare, între arta saită egipteană, curentele arhaizante ateniene (active încă din secolul al IV-lea î.e.n., latine, predominante în secolul al II-lea e.n.), apoi Pleiada și alte orientări ale Renașterii, Clasicismul și mai ales neo-clasicismul european, există evidente afinități structurale, fundamental anti-moderne. Reacțiunile, din perspectiva istoriei ideilor literare, vor fi, în mod necesar, mereu aceleași : modernii sînt „urîți" (de *odierni bruti* vorbește și Dante, *Ep.* XI), disprețuiți, contestați. Una din obiecțiile cele mai grave pe care Goethe le aduce artei moderne este faptul că nu are „motive"[3] (idei, teme proprii), preluate prin insuficiență de la precedesorii clasici. Deci lipsă de invenție, originalitate etc.

III. *Elogiul ideii de modern* este efectul unei răsturnări de perspectivă. Prin delimitări tot mai radicale, pe primul plan al atenției trec noi aspecte și realități, ignorate sau negate de spiritul și ierarhiile clasice. Întreg acest mecanism polemic recunoaște, o dată mai mult, caracterul primordial al fenomenului clasic. Clasicul este termenul prim ; modernul momentul secund. Clasicul fixează reperul stabil : modernul se constituie numai în funcție de acest reper. Deplasarea de la clasic la modern

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 188—190, 455, 539—540.

[2] René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 162 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 180—182 ; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 14.

[3] J. P. Eckermann, *op. cit.*, 3 noiembrie 1823, p. 74.

nu este posibilă decît prin această antiteză, care echivalează, prin însăşi negaţia sa, cu omagiul adus anteriorităţii, factorului originar. ,,Vechimea" are prestigiu tocmai datorită faptului că nu poate fi *decît* contrazisă, contestată, anulată. De unde rezultă, că definiţia cea mai elementară şi mai generală a modernului nu poate fi decît negaţia clasicului Modern = anticlasic.

Disocierea, produsul spiritului, analizelor şi tipologiei romantice, cristalizează de fapt o întreagă devenire istorică, începută încă din antichitate. Trebuie subliniat că spiritul şi conţinutul pledoariei *pro-moderne,* reface, în sens invers, întreaga desfăşurare a demonstraţiei *pro-clasice :* argumentele extra-literare depăşesc în număr, frecvenţă, şi greutate pe toate celelate. Genealogia ideii de modern indică, precum în cazul clasicului, o ascendenţă predominant ne-estetică, produsul unui număr de cauze şi condiţii convergente :

1. *Conflictul de generaţie,* ultima — cea tînără — inevitabil „modernă", fixează la un nivel elementar, dar esenţial, cadrul imediat al confruntării. Şi conflictul poate fi surprins încă în literatura latină, cînd Horaţiu (*Ep.*, II, 1, v. 76—89), vorbind în numele poeţilor epocei lui August (adevărat „şef de generaţie" !) se plînge că publicul este înclinat să nu stimeze decît scriitorii antici, în ciuda valorii evidente a celor actuali. Texte în acelaşi sens, în favoarea scriitorilor vechi nu inferiori celor actuali, pot fi întîlnite la Ovidiu (*Tristia,* IV ,III, 55), Martial (V, 10), Velleius Paterculus (II, 9) etc. Aceeaşi reacţiune la pictorii Renaşterii, în general la scriitorii „ultimei generaţii" ai fiecărei epoci. În perioada *Querelle*-i, conceptul de „generaţie" apare, de altfel, pe primul plan : ,,Toată speranţa noastră — declară La Motte —stă într-o nouă generaţie, într-o generaţie care nu s-a supus încă autorităţilor......".[1] Problema însăşi a

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 555.

„generației"[1], reactualizată periodic (foarte la modă și în cultura română, mai ales în deceniul al treilea al veacului nostru), trădează o mentalitate „modernă", declarat polemică. Scriitorii tineri fac din instinct „front" comun, resimțind apăsarea generațiilor mature, consolidate, consacrate, care au ocupat sau acaparat toate pozițiile, ca o frustrare. Nu s-ar putea spune că ar fi vorba, în toate împrejurările, de o exagerare. De multe ori „blocarea" de către „bătrîni" a situațiilor-cheie (academice, universitare, editoriale, redacționale etc.) constituie o tristă și evidentă realitate. În astfel de cazuri, reacțiunea de nemulțumire devine perfect legitimă.

2. Psihologia *concurenței* și *promoției sociale* adaogă acestui antagonism și argumentelor invocate coeficientul — adesea determinant — al pasiunii, orgoliului, amorului propriu de creator, nu o dată și al egocentrismului, atît de tipic polemicii anti-clasice. Se înfruntă nu numai două concepții, ci în primul rînd două vîrste psihologice și, în același timp, două categorii precise de interese diametral opuse. De multe ori, îndărătul diatribelor anti-moderne se ascunde tendința, ascunsă sau manifestă, de critică acerbă a contemporanilor, de eliminare a concurenților declarați sau virtuali, de scoborîre — din diferite motive, inclusiv din invidie — a creatorilor epocii prezente.

Exaltarea scriitorilor defuncți constituie în orice epocă o formă de eliminare și de anulare a celor în viață, și Benvenuto Cellini reține împrejurarea, în autobiografia sa (cap. XXXVII), că la curtea lui Francisc I artiștii moderni elogiază excesiv pe clasici din rațiuni de pură concurență. Fenomenul a fost observat și în plină *Querelle*, de Diderot în secolul al XVIII-lea, de alții : „Moderni invidioși pe contemporanii voștri, pînă cînd vă veți înverșuna să-i negați cu veșnicele voastre com-

---

[1] G. Călinescu, *Contemporanii*, 1958 *(Cronicile optimistului)*, (Buc., 1964), p. 210—230).

parații cu Anticii ?"[1]. *Quousque tandem...?* Se ajunge în felul acesta la situația paradoxală a scriitorului modern devenit aliat și propagandist obiectiv al... clasicului. Reputațiile stabilite stînjenesc ; negarea lor face parte din ritualul de totdeauna al vieții literare. Apologia modernă este adesea revanșa succesului care întîrzie, a căderii, nu o dată chiar a ratării. Este un fapt că, în secolul al XVII-lea — perioadă-test a controversei *„antici"-moderni* — marii scriitori se pronunță pentru antici, în timp ce scriitorii minori, sprijiniți de gustul public, totdeauna sincronic, contemporan, devin partizanii modernilor. Mișcare de opinie repetată mereu, de o logică desăvîrșită.

Fenomenul geloziei se verifică pe scară largă și azi. Mult timp poeții noștri moderni au fost contestați prin comparații voit strivitoare cu Eminescu, apoi cu Arghezi. În critică, Maiorescu, Lovinescu, Călinescu, Vianu chiar, au fost sau ar fi de nedepășit etc. Prejudecata este întreținută în special de unii jurnaliști și foiletoniști literari, care nu pot suporta apariția sintezelor, construcțiilor, operelor fundamentale, noilor forme de critică etc. de natură să reierarhizeze pe baze reale, necontrafăcute prin reclamă reciprocă, sfera criticii actuale. În genere, ori de cîte ori, dintr-un motiv sau altul, are loc o competiție, o polemică, o răsturnare a valorilor de simplă circulație, pentru a nu mai vorbi de procesul prezentului, de criticarea viciilor epocii, comparația tinde să lucreze automat în favoarea operelor clasate, consacrate și în defavoarea celor noi, actuale, încă neintrate în conștiința publică.

Alte reacțiuni, chiar dacă la fel de subiective, au totuși o explicație superioară. Mulți clasici sînt sincer indignați de negativismul și aroganța adversarilor. Un umanist ca H. Estienne, care scrie o *Apologie d'Hérodote* (1566), nu poate fi decît indignat cînd constată că antichitatea

---

[1] Denis Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763* (Paris, 1967), p. 112 ; Marivaux, în *Le Miroir* (1755), face aceeași constatare (Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 60—61).

este „călcată în picioare“, că modernii se autoelogiază pînă la „superstiție“. Boileau, în polemică cu Charles Perrault, se arată iritat în gradul cel mai înalt nu atît de conținutul argumentelor adverse, cît de „maniera superioară și disprețuitoare“ adoptată de oponentul său față de „antici“, lipsită de „stimă și de respect“[1], boală veche.

Unele argumente au o valoare obiectivă : a înlocui un dogmatism prin altul înseamnă a perpetua aceeași eroare, motiv pentru care Malherbe atacă pe „acești noi rabini eretici în poezie“. Pe de altă parte, și poeții antici au lăudat trecutul, depreciind prezentul. Tipul de *laudatores temporis acti* este deci etern[2]. Goana după succesul facil, cultivarea carierismului, fenomen tipic „modern“, continuă de secole[3] să vicieze viața literară. Unele aspecte furibunde, detestabile, lipsite de orice scrupule, dau și azi puternice argumente anti-moderne... Nu trebuie uitat nici faptul, la fel de verificat, că deprecierea celebrităților clasice urmărește adesea lansarea scriitorilor mediocri prin subminarea gloriilor care umbresc. Formă de concurență postumă neleală, din cele mai curente. Boileau nu omite să i-o amintească lui Perrault...

În timp ce conștiința clasică iese întărită din toate aceste motive printr-un evident complex de superioritate, spiritul modern pierde adesea partida datorită complexului contrar, de inferioritate, pe care clasicii vin să-l întrețină în toate împrejurările. Lucrează, în același timp, în defavoarea „modernilor“, și un anumit complex de cultură, ce face pe Petrarca, la începuturile Renașterii, să îndrăznească numai cu mari precauțiuni să strecoare mici obiecții lui Virgiliu : „Eu, nou venit, om obscur, să acuz pe Virgiliu de ignoranță ...“[4]. Pentru cei mai mulți, erezie totală !

---

[1] Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 266 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 110.

[2] Ferdinand Brunot, *op. cit.*, p. 554 ; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 31.

[3] Alexandre Pope, *op. cit.*, VI, p. 138.

[4] Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* (Paris, 1907), I, p. 136.

În fața acestei situații tactica modernilor se dovedește dublă.

Cea dintîi se traduce printr-o serie întreagă de disculpări și răsturnări ale acuzațiilor[1], de contra-atacuri și ridiculizări ale conformismului. Mistificația lui Michelangelo are și o valoare simbolică : el sculptează un Cupidon, îl îngroapă, face să fie descoperit și admirat ca statuie antică. Are însă grijă să rupă un braț al scupturii, cu care-și dovedește în cele din urmă paternitatea. Anecdota este des citată în perioada faimoasei *Querelle*[2] cînd Charles Perrault vine și pune în discuție tocmai justețea acestui principiu, al priorității calitative pe bază de simplă cronologie și anticipare întîmplătoare.

A doua metodă, și mai eficace, constă în cultivarea și seducerea factorilor sociali care consacră și promovează. Este vorba, pe scurt, de obținerea protecției sferelor conducătoare, deținătoare a puterii politice, prin procedee uneori destul de joase. În Quattrocento, umaniștii florentini exaltă mîndria locală și compară dezvoltarea cetății lor cu a vechei Rome[3]. Stilul panegiric, tehnica elogiului poetic, implică celebrarea obligatorie a protectorilor, în genere șefi de state și guverne, regi, împărați. Însăși faimoasa *Querelle* n-are, ca punct imediat de plecare, decît actul public de lingușire al unui curtean : Charles Perrault exaltă *Le siècle de Louis le Grand* (1687) și, o dată cu el, scriitorii „regelui soare". Suveranul nu poate fi decît încîntat de faptul că literatura pe care o patronează depășește tot ce s-a scris pînă la el... Orice supralicitare a gustului, valorilor, ideilor contemporane are ca substrat sancțiunea premială, obținerea notorietății imediate, luarea cu asalt a ierarhiilor dominante sau oficiale. Competiția „modernă" implică totdeauna un act de selecție succesuală.

---

[1] Un singur exemplu : Mathurin Régnier, *Le Critique outré, Satires*, IX.

[2] Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 307.

[3] Hans Baron, *The Querelle of the Ancients and Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship*, în *The Journal of the History of Ideas*, nr. 1/1959, p. 17.

3. Pe o treaptă mai înaltă, dar în aceeași sferă a promoției sociale, este invocarea pînă la saturație a *principiului actualității,* afirmarea sistematică a „noului gust" ai cărui exponenți modernii se proclamă. Se produce în felul acesta una dintre cele mai mari disocieri de valori din istoria ideilor estetice, exprimată printr-o dublă polemică : împotriva anchilozării și universalității „gustului", înțeles ca sinteză de norme literare, grefate pe o sensibilitate disciplinată. Clasicilor, care postulează utopia gustului etern, imuabil, li se răspunde că schimbarea gustului nu înseamnă și decăderea sa. Există „un nouveau goût", superior celui vechi, „che piace Oggidi al secol vivente", cum spune și G. B. Marino.[1] Fenomen direct, universal, tradus prin reacțiuni de plăcere imediată, superioară și anterioară oricărei teorii clasice. Este ceea ce Fontenelle exprimă foarte exact, în consens cu spiritul secolului : „citim pe antici din datorie, pe moderni din plăcere"[2]. Subiectivizarea prin actualizarea lecturii constituie o atitudine funciar modernă, căreia Stendhal îi va da o definiție celebră : „Romanticismul" este „arta de a oferi popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile a le produce cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul dimpotrivă, le oferă o literatură, care producea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor". (*Racine et Shakespeare,* 1823). Satisfacție intensă de o parte, cruntă plictiseală de alta. Existența gustului modern definește o stare de fapt, o notă psihologică esențială, o „estetică" și o formulă a succesului de public.

4. Modernii recunosc și se supun fenomenului *modei,* a cărei valoare o descoperă și o propagă. Spiritul modern lansează moda „modei", o cultivă, își face un merit din acceptarea și promovarea conformis-

---

[1] Guido Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e barocco,* în *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi umanistici* (Roma, 1955), p. 149.
[2] Hippolyte Rigault, *op. cit.,* p. 427.

mului literar : „Există o modă a cărţilor, precum pentru evantaie, mănuşi, panglici şi alte articole de mercerie“[1]. Resortul interior este eterna psihologie a succesului, a cărui bază se lărgeşte la întreaga sferă a relaţiilor mondene. Simbolul noului gust devine „curtea“ şi „salonul“, centrele modernismului „clasic“, fapt observat de mulţi contemporani. Se vorbeşte în mod curent de „legile poeziei moderne care domnesc la curte“, de „legile preţioaselor“ ce constau din observarea exactă a modelor“, de „respectul obligator al noutăţii“[2]. Abaterile inconformiste dovedesc lipsă de „gust“. În schimb, modernul intervine şi „modernizează“ clasicismul prin totalitatea „legilor“ şi „regulilor“ sale. Noţiunea de „actualitate“, modă şi *bienséance* se confundă. Pentru „modernii“ secolului XVII-lea, criteriul esenţial al literaturii devine acceptarea deschisă a „gustului universal al lumii“ (G. B. Marino). Este una din contribuţiile spiritului modern la obiectivarea creaţiei şi recepţiei literare.

5. Şi mai importantă este apariţia şi afirmarea conştiinţei istorice, determinată de întreaga integrare în „actualitate“ a modernului. Într-o simplă replică a unei comedii de Molière : „Cei vechi sînt cei vechi şi noi sîntem oameni de azi“ *(Le Malade imaginaire,* II, 6) se ascunde o precisă şi exactă viziune istorică a vieţii : respectul realităţilor imediate, evidente, acceptarea condiţiilor de timp, loc, moravuri, idei etc., sincronice momentului istoric dat. Concluziile de ordin estetic, foarte restrictive, sînt duble : imposibilitatea transplantării, într un secol sau altul, a unei literaturi formată într-o altă epocă (negarea obiectivă a principiului imitaţiei clasice şi recunoaşterea imperativului actualităţii, concepută ca o fatalitate istorică : „Se pare — observă Segrais — că există

---

[1] Charles Sorel, *De la Connaissance des bons livres,* 1672 (Albert Cim, *Le Livre,* Paris, 1905, II, p. 118).

[2] Ferdinand Brunot, *op. cit.*, p. 552 ; Roger Lathuillère, *La Préciosité* (Genève, 1966), I, p. 47—48 .

o incompatibilitate între a scrie pentru acest secol și pentru cele ce vor veni"[1]). Întreaga teorie a *actualității* literare se află formulată în esență, încă de pe acum, și cu maximă claritate. Ideea de posteritate și permanență (atît de profund clasică !) este anulată dintr-un condei. Ideologia iluministă dezvoltă în adîncime analiza condițiilor istorico-sociale. Este adusă în discuție o sferă largă de cauzalități (sisteme politice, legislative, educative, religioase, moravuri etc.), centrate în jurul conceptelor de „geniul secolului" și „mediu", descoperiri neîndoielnic „moderne". Ideea de „evoluție" — definită prin noțiunea de „revoluție" — începe să joace și ea un rol tot mai important. „Perfecțiunea" literară și științifică este legată în mod direct de „mediul" favorabil sau nefavorabil, de „epocile" de „strălucire" sau „barbarie", precum la Voltaire, care — malițios ca totdeauna — nu exclude nici contribuția pozitivă a „hazardului". Cadrul monden al dezbaterii constituie el însuși un document de epocă : *Les Anciens et les Modernes ou la toilette de Madame de Pompadour* (1761).[2] Genii au existat în orice epocă, dar ele nu se pot dezvolta decît în „epocile cultivate și civilizate"[3]. Acest determinism și relativism istoric introduce și o nouă dimensiune a frumosului : idealitatea estetică, eternă, absolută începe să facă loc frumosului contingent, imediat, relativizat în timp și spațiu. Planurile nu se anulează reciproc, dar nici nu se confundă. Și din acest motiv, Gherea — dintre criticii români — este primul nostru mare „modern". El recunoaște existența „frumuseții artistice nemuritoare". „Dar cît de puțini sînt cei care o înțeleg"[4].

6. Rețin atenția și consecințele de ordin practic, din cultivarea și propagarea cărora modernii își fac un nou titlu de glorie. Timpurile mo-

---

[1] René Bray, *op. cit.*, p. 53, 173 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 364.

[2] Voltaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1853), VI, p. 642—645.

[3] Marivaux : *Le Miroir*, 1755 (Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 64—65).

[4] C. D. Gherea, *Studii Critice* (Buc., 1925), IV, p. 104.

derne depășesc în civilizație pe cele antice respinse în bloc ca „barbare". Modernii descoperă și apreciază într-un grad înalt utilitatea socială a „moravurilor" evoluate, educate. Ei introduc ideea de „cod al bunelor maniere". Încă din Renaștere se naște convingerea că noile moravuri, *moderna usanza* este plină de avantaje și binefaceri sociale, idee subliniată de Giovanni Della Casa, în celebrul său tratat de educație *Il Galateo* (1559)[1]. Cît privește noua cultură, ea corespunde întru totul necesităților și idealurilor societății moderne, în cadrul căreia noile descoperiri, invenții și perfecționări tehnice, devenite „familiare", încep să treacă tot mai neobservate[2]. Progresul devine, cu alte cuvinte, un fenomen de masă, generalizat, un dat sociologic obiectiv.

Poziția, tipic iluministă, surîde tuturor reformatorilor și spiritelor progresiste, inclusiv românești, adversare ale „clasicităților" din rațiuni pur pragmatice. Meditînd la *Prefacerile învățăturilor din Moldova,* Ion Ionescu de la Brad apreciază că umanitățile greco-latine ar fi „netrebnice societăților ce caută a se pune pe calea propășirii"[3]. Adversar al studiilor clasice, din perspectiva *Instrucțiunei profesionale*, se dovedește și economistul D. P. Marțian, bine orientat în „vechea ceartă a vechilor și modernilor"[4]. În schimb, Titu Maiorescu se va situa pe o poziție opusă (*Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în Gimnaziu,* 1863)[5].

7. În același timp, conștiința istorică se „naționalizează". *Noul gust* devine *național* (azi am spune „specific"), la antipodul gustului clasic : universal, supratemporal, supraspațial. Recunoașterea existenței „geniu-

---

[1] *Il Galateo di M. Giovanni Della Casa, overo Trattato, de'Costumi, e modi che și debbono tenere, o schifare nella commune conversazione* (Firenze, 1598), p. 44—45.

[2] Voltaire, *Siècle de Louis XIV,* ch. XXXIV (Paris, Charpentier), p. 453.

[3] *Foaie pentru minte, inimă și literatură,* nr. 7/1847.

[4] Dionisie Pop Marțian, *Opere economice* (Buc., 1961), p. 304—305.

[5] E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste* (Buc., 1943), p. 11—42.

lui", respectiv a „gustului" național, consecutivă întregii polemici anticlasice, reprezintă una din cele mai fecunde idei moderne. Se conturează, începînd din Renaștere, un adevărat complex al demnității și superiorității literare naționale, tradus prin : „paralele", „comparații" (toate în favoarea literaturilor naționale moderne), revendicări sistematice de forme specifice („vraies françaises", cultivate de „bons esprits français"), apariții de mituri naționale (origina locală, franceză, — a lui Hector, descendent al lui... Francus, a limbii latine derivată din cea... franceză, logica Școlii ardelene, etc.).[1]. Se mai descoperă că „gustul națiunilor este diferit" supus circumstanțelor istorice și geografice și, ceea ce este cel mai important, „spiritului națiunii noastre". Un autor își prezintă personajul grec astfel : „Al meu Aristandre este un francez modern. Vorbesc celor care sînt ca el..."[2]. Comparațiile se extind asupra tuturor literaturilor moderne. Ceea ce duce la concluzia, în curînd definitivă, că *Poetica* lui Aristotel constituie o lucrare excelentă ; „totuși nimic nu este atît de perfect ca să reglementeze toate națiunile și toate secolele" (Saint-Évremond). Alții sînt și mai categorici : „Starea actuală a moravurilor națiunii noastre ia în rîs principiul autorității" (Dr. Johnson)[3], Contribuția „climatului" — cauză, după împrejurări, de superioritate sau inferioritate literară — lucrează în același sens. Modernii sînt, de fapt, adevărații descoperitori ai determinismului geografic.[4] Eliberat de uniformitatea și universalitatea clasică, spiritul modern se diversifică prin localizări spe-

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 36, 86, 108, 131.

[2] Francois Ogier, prefață la *Tyr et Sidon* de Schelandre, 1628 (Roger Fayolle, *La Critique*, Paris, 1964, p. 196—197) ; Jean Rousset *La Littérature à l'âge baroque en France* (Paris, 1965), p. 77.

[3] René Bray, op. cit., p. 58 ; Harry Levin, *Contexts of Classical*, în *Contexts of Criticism* (Cambridge, 1957), p. 44.

[4] O serie de texte din Du Bos, Fontenelle, Senac de Meilhan etc. la : Werner Krauss-Hans Kortum (*op. cit.*, p. 58 sq, 220, 223, 347, 353), dar referințele sînt mult mai bogate ; Voltaire, Montesquieu etc.

cifice : „nord“, „sud“, „gotic“, „scandinav“ etc. Vocaţia sa este tradiţionalistă, folklorică. Romantismul continuă şi dezvoltă un întreg fir ideologic. Din acest punct de vedere, programul *Daciei literare* (1840) are, în esenţă, o orientare modernă.

8. Spiritul modern consacră, în sfîrşit, *superioritatea* mijloacelor de expresie, respectiv a *limbilor moderne*, faţă de limbile clasice. Se ştie, de altfel, că una din cauzele polemicii în secolul al XVII-lea a constat şi în dificultatea de a stabilii limba în care să fie redactate inscripţiile monumentelor publice. Semnalul scepticismului pentru limbile moarte trebuie căutat tot în Renaştere, chiar dacă în forme fugitive, lipsite încă de audienţă. Totuşi, de pe atunci se observă că fiecare limbă are perfecţia (L. Bruni) şi superioritatea sa (H. Estienne, Du Bellay). Modernii proclamă şi reabilitează, din plin, excelenţa limbii franceze faţă de latină (apar numeroase „elogii“), a limbii italiene, „toscane“, faţă de greacă şi latină etc.[1]. Dintre toate controversele, aceasta are urmările literare cele mai directe şi mai profunde. Ceea ce este în joc nu priveşte nici „egalitatea“, nici „superioritatea“ limbilor moderne, ci pur şi simplu recunoaşterea posibilităţii şi capacităţii expresiei literare directe, vii şi originale. Sub aparenţe savante, ceea ce modernii desbat este, de fapt, posibilitatea existenţei literaturii, a comunicării literare imediate.

9. Multe din studiile istorice consacrate conceptului de modern, văd în ideea de *progres* principalul său izvor ideologic. În realitate, „legea“ progresului oferă concepţiei moderne doar argumentul teoretic, esenţial. Ascendenţa ideii şi controversei „moderne“, cum s-a putut observa, este mult mai bogată. Totuşi, nu este greşit a defini teoria progresului drept o adevărată axă şi idee-forţă a principiului „modern“, concluzie, tot mai limpede formulată, a totalităţii aspiraţiilor şi rezultatelor obţinute prin permanenta înnoire şi înaintare a umanităţii. Con-

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 433—443 ; Nina Façon, ***Problemele limbii literare în cultura italiană*** (Buc., 1962).

ceptul, cu rădăcini antice, urcă pînă la ideea de perfecțiune, definită ca impuls al evoluției și depășirii calitative (Cicero, *Rep.* I, 2). În perioada *Querelle*-i în special prin Charles Perrault, în ale sale *Paralleles des anciens et des modernes* (dial. III), se ajunge la un început de adevărată sistematizare. Ceea ce epoca scoate în lumină este, mai ales, un tablou al cauzelor. În parte, ele sînt cele enumerate, grupate la categoria „timp" (cauzalitate social-istorică a progresului). Ce se numește „progres" rămîne totuși o noțiune destul de obscură. La acest nivel al analizei, definiția poate fi aproximată astfel :

a. Punctul de plecare constă într-o imensă tautologie : timpul perfecționează prin el însuși, perfecțiunea este efectul natural al progresului istoric ; se numește „progres" ceea ce vine *după*, care se poate „îmbogăți" prin totalitatea achizițiilor anterioare ; creațiile posterioare sînt superioare celor anterioare ; progresul este un fenomen natural de „creștere" : la început „slabă" și „imperfectă", apoi „coaptă, desăvîrșită și încheiată" (evoluționism existent încă la Montaigne, l. II, 26) ; progresul este efectul unei *acumulări*, sporită în mod necesar, zi de zi, în știință, cunoaștere etc. ; progres mai înseamnă *adaos*, creșterea și depozitarea determină „dezvoltarea și înfrumusețarea", moștenirea se cere fructificată, pentru a face mai bine, „toujours plus oultre (A. Parré) ; progresul este produsul *colaborării* între generații ; imaginea frecventă este a lunetei sau a „piticilor" care văd mai bine și mai departe suiți pe umerii „uriașilor" ; pentru a face pași înainte dobîndirea cunoștințelor trecutului reprezintă o condiție esențială ; astfel definit, progresul devine echivalentul *continuității :* adevărul se descoperă prin colaborarea secolelor și solidaritatea eforturilor umane (Montaigne, l. II, 12), pentru a ști cum și ce trebuie continuat, „știința" anterioară nu poate fi ocolită (Descartes, *Reg.*, III) ; continuitatea perfecționează și perfecționarea continuă (din nou tautologia inițială !) ; progresul este *constant, infinit, inepuizabil* (teza apare mult înaintea lui Condorcet), în perma-

nentă și continuă ascensiune. Toate aceste definiții și argumente duc la concluzia că spiritul modern, obiectivat sau nu în opere, este efectul natural al progresului[1].

b. Un prim argument „progresist" este scos din contemplarea forțelor naturii, inepuizabilă, totdeauna aceeași. Arborii cresc la fel de mari în antichitate și în epoca modernă. Motiv să-și revendice o capacitate creatoare cel puțin egală, idee de bază la Fontenelle, în *Digression sur les anciens et les modernes* (1688)[2]. Avem de a face, de fapt, cu un adevărat *topos* al literaturii europene, întrucît aceeași imagine (erudiția a demonstrat-o)[3] se regăsește încă la Pliniu (*Ep.* VI, 21, 1), apoi la Du Bellay : „Natura n-a devenit dintr-o dată sterilă, ca să nu producă și în epoca noastră Platoni și Aristoți".

c. Filozofia ciclică a istoriei duce la aceleași concluzii : după o perioadă de decadență urmează în mod inevitabil o fază de ascendență. Degenerării trecătoare îi succede progresul. Ritmul celor patru ere traduce în limbaj mitic aceeași convingere care, începînd din Renaștere, se sistematizează într-o adevărată teorie de tip *corsi* și *ricorsi* : corupția și sfîrșitul unei stări constituie începutul „generației" perioadei următoare. Du Bellay face și această observație, destul de curentă de altfel printre umaniști. Raționamentul tip este următorul : dacă Platon afirmă că grecii depășesc pe barbari, de ce „modernii" care vin după greci n-ar fi superiori acestora din urmă ? Expresia însăși de „progres circular"

---

[1] Toate studiile de sinteză citate oferă elemente în același sens : Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 43, 73—74, 95, 166, 495, 504—506 ; Ricard Foster Jones, *op. cit.*, p. 28—29, 84, 293 ; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 139 ; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 34—36, 47—50 ; J. P. Burry, *The Idea of Progress* (New Jork, 1955), p. 78—97.

[2] J. P. Burry, *op. cit.*, p. 83—84, 89, 124.

[3] Ernst Robert Curtius, *Les „Anciens" et les „Modernes"*, în *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, tr. fr. (Paris, 1956), p. 73, 205, 305—310.

(„naștere“, „creștere“, „înflorire“, „cădere“) aparține acestei sfere de idei (G. Hakewill, 1627)[1].

d. O variantă a viziunii istorice în sinusoidă constă din înlocuirea ciclului istoric prin cel calendaristic sau biologic. În locul „erelor“ apar „anotimpurile“ (primăvară, vară, toamnă) și „vîrstele“, în aceeași succesiune : tinerețe, maturitate, bătrînețe. În timp ce anticii sînt „copiii“ umanității, modernii sînt creația maturității și chiar al bătrîneții. În felul acesta, modernii pot fi socotiți adevărați „antici“, *id est* „bătrîni“, prin trecerea vîrstei, respectiv a duratei istorice. Argumentul, care apare încă în Evul mediu, prin raportare la ultima fază a imperiului roman (adevărat loc comun) este îmbrățișat deopotrivă de filozofi (Bacon, Pascal, Malebranche) și literați (Saint-Sorlin, La Mothe Le Vayer, abatele Terrasson). El ține, în fond, de esența bunului simț, a observației elementare, aplicată deopotrivă evoluției literaturii și limbii[2].

10. Critica și istoria ideilor literare sînt interesate în mod esențial de *direcțiile progresului intelectual*, domeniu în care noile orientări produc o serie de modificări structurale, în adîncime :

a. În ordinea *cunoașterii*, principiul progresului determină și scoate în evidență, cu tot mai mare tenacitate, sporirea masei cunoștințelor, argument cantitativ de mare prestigiu, pus în valoare încă de Bacon (*Noul Organon*, I., 84), reluat mereu de-a lungul întregii *Querelle*[3]. Progresul implică acumulare de noi teorii, observații și adevăruri științifice, înscrise ascendent, pe o curbă parabolică. Două mii de ani de istorie produc în mod inevitabil tot mai multă „lumină“ (Malebranche, *La recherche de la verité*, II, 2, ch. III). Modernii știu mai mult, văd mai adînc și mai departe. Suiți pe umerii clasicilor, ei au un cîmp de observație mai

---

[1] Hans Baron, *op. cit.*, p. 7—10 ; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 32, 37.

[2] Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 44, 106, 422 ; Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 122 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 66.

[3] Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 74, 170, 181 ; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 106 ; René Bray, *op. cit.*, p. 50, 56.



întins. Cunoașterea se lărgește și se diversifică. Apar mereu noi domenii de investigație. Toate aceste rezultate sînt obținute prin efort și studiu, prin dezvoltarea educației și științei, al cărui progres se confundă, pentru cele mai evoluate conștiințe ale epocii, cu însăși definiția epocii moderne. Apar tot mai numeroase pledoarii în favoarea progresului științific, textul cel mai reprezentativ — prin concluzie, sinteză, argumentare strînsă — fiind, după opinia noastră, *Préface pour le Traité du Vide* al lui Pascal (1647). Însăși ideea de „progres" constituie, în sine, un mare progres intelectual și Pierre Bayle atrage atenția asupra acestui fapt capital[1]. Conceptele de „sinteză" și de „sistem" vin să i se adaoge. Într-adevăr, fără aceste idei-propulsoare, în ciuda condițiilor tot mai favorabile și a acumulării fără precedent de date științifice, nici o concluzie esențială n-ar putea fi trasă. Conceptul de progres are deci meritul determinării, sintetizării și esențializării întregului proces de cunoaștere.

b. În sfera literelor, modernii sînt, fără îndoială, autorii teoriei *progresului literar*, destinată unei mari cariere, cu jaloane esențiale puse de pe acum. Un prim argument decurge din filozofia ciclică a istoriei, care include în mod necesar, și o linie literară ascendentă. Despre „avansarea literelor" se vorbește, în acest spirit, încă din secolul al XVI-lea, de un obscur traducător al lui Platon (*Le Sympose*, 1559) și Aristotel, sistematizat într-un „eseu" *De la vicissitude ou variété des choses* (1675)[2]. Al doilea argument, cel mai generalizat, aplică literaturii aceeași logică a acumulărilor calitative. Sedimentările culturii literare, vin să determine, după o logică proprie, noi și tot mai variate izvoare și teme de inspirație. Sfera „literarului" crește considerabil. Experiența estetică a scriitorilor sporește prin asimilarea extensivă a întregii literaturi vechi

---

[1] Pascal, *Oeuvres* (Paris, 1936), p. 305—312 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 385—386 ; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 91—123, 150—187.

[2] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 154, 573 ; Hans Baron, *op. cit.*, p. 9—10.

şi moderne. Ideea, schiţată încă de Perrault, devine treptat o adevărată metodă. Faţă de „clasici“, scriitorii moderni fac un important pas înainte, aduc un plus de subtilitate, analiză şi frumuseţe.

Noile convingeri literare îmbogăţesc teoria progresului cu o nuanţă nouă, formulată tocmai în scopul ilustrării acestor realităţi, nu o dată controversate : în timp ce în ştiinţe ritmul progresului se dovedeşte lent, în domeniul artelor el este subit şi irepetabil. Altfel spus, modernii pot atinge şi depăşi, fără etape intermediare, autorii clasici. Scriitorii pot fi perfecţi dintr-o dată, dincolo de orice stagii şi cronologie. Ceea ce duce la încheierea că operele moderne n-au nevoie de evoluţie ca să concureze capodoperele clasice. Este de ajuns să apară o nouă personalitate ca literatura să adopte un alt curs. Du Bos, Marmontel, englezul Wotton, etc. profesează astfel de idei, al căror sens este recuperarea şi anularea dintr-o simplă trăsătură a decalajului istoric, producător de prestigiu în alb. Mai mult : progresul literar este inepuizabil, infinit (Turgot)[1]. Teză exactă în măsura în care orice creaţie originală, irepetabilă, constituie un „progres“, faţă de toate celelalte creaţii, la fel de originale şi irepetabile.

Notabil este şi faptul că orice paralelism mecanic între progresul ştiinţific şi literar este respins de aceiaşi teoreticieni ai spiritului modern, care nu cad în eroarea simplificărilor abuzive. Nici ritmul, nici „cantitatea“, nici direcţia progresului nu sînt aceleaşi : ilimitat şi transmisibil în ştiinţe, el se dovedeşte nu rare ori limitat şi netransmisibil în arte. Produsele imaginaţiei, fiind individuale, devin *ipso facto* necomunicabile. Talentul, gustul nu pot fi produse de contaminaţie. Nimic nu se opune ca ideile să înregistreze un „progres constant“, dar „gustul“ este adesea „susceptibil“ de alterări şi decadenţă. La Fontenelle, Mar-

---

[1] Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 196, 285, 472 ; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 220 ; Turgot, *Second Discours sur les progrès successifs de l'esprit humain*, 1750 (*Oeuvres*, Paris, 1844, II, p. 602—603, 605—606).

montel, Marivaux, astfel de observaţii sînt destul de curente şi, în esenţă, exacte. Perspectiva şi luciditatea istorică a secolului al XVIII-lea îşi spune, încă o dată, cuvîntul. Voltaire recunoaşte existenţa progresului literar, dar nu crede în existenţa „legilor eterne" ale progresului literar. Adevărata rezistenţă vine însă din partea „sufletelor sensibile" (Vauvenargues şi alţii) care evoluează pe traiectorii proprii. Logica „sufletului" este net distinctă de a „spiritului". Fiecare entitate se dezvoltă separat, în direcţii diametral opuse[1].

11. Metodele esenţiale ale progresului intelectual modern sînt *raţiunea* şi *experienţa*, ale căror definiţii şi interpretări primesc accente radicale, tot mai incisive. Noutatea constituie prin ea însăşi, pe toate planurile, un fenomen de opoziţie şi negaţie, chiar şi în formele cele mai inofensive, de simplă diferenţiere. Cînd conţinutul şi metoda investigaţiei devin sistematic raţionaliste şi experimentale, direcţia analizei nu poate fi decît critică. Lovindu-se de obstacolul erorii consacrate, a prejudecăţii şi autorităţii, spiritul modern este constrîns, în mod necesar, la refuz şi opoziţie. Modernul începe prin a fi obligat a spune *nu*. El transformă negaţia în instrument de cunoaştere. Orice contrazice raţiunea, „ordinea naturală a ideilor", trebuie să treacă drept „inutil", „naiv", „josnic", „ignorant" etc. Idolatriei antichităţii i se opune „bunul simţ". Sporirea continuă a experienţei produce un adevărat complex de superioritate, de esenţă foarte modernă. Judecata filozofilor moderni este mai justă, mai precisă, mai viguroasă decît a întregii filozofii anterioare. Vechiul va fi asimilat din principiu erorii. Tradiţia este dispreţuită în numele observaţiei exacte. Unica ratificare admisă este a raţiunii, nu a transmiterii neverificate. Întreaga polemică anticlasică reprezintă un fenomen tipic de emancipare raţionalistă, „carteziană". Spiritul „modern" — în ordinea cunoaşterii — este criticist, „iluminist" prin defi-

---

[1] Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 198, 295 ; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 54—56, 66—68 ; Voltaire, *op. cit.*, p. 644.

niţie. Orice insurecţie antidogmatică ţine de esenţa intimă a modernităţii spirituale. Certitudinea se sprijină pe un depozit incomparabil mai mare de cunoştinţe, în continuă acumulare. Intră în această psihologie a „capitalizării" intelectuale ceva din reflexul „burghez" al securităţii, libertăţii şi avidităţii „contului bancar".

a. Consecinţa directă a progresului intelectual de factură raţionalist-inconformistă este dezvoltarea şi teoretizarea *spiritului critic*, a filozofiei „liberului examen", aplicată în direcţie antitradiţionalistă. Tendinţa fundamentală a spiritului modern este refuzul „autorităţii" consacrate, admiraţiei conformiste, „oarbe", a antichităţii. Numai în acest mod devine posibilă analiza autorilor antici, surprinşi nu odată în flagrant delict de eroare, ignoranţă, anacronism, absurditate, lipsă de bun simţ, mitologie ridicolă, mistificare, pedantism. Ca *motto* al acestei insurecţii spirituale poate fi citată, între zeci de alte texte posibile, o reflecţie a lui Ramus : „Cine mă împiedecă să socratizez puţin şi să examinez ieşit de sub autoritatea lui Aristotel ?" Împotriva „jugului autorităţii" se pronunţă spiritele cele mai ilustre : Bacon, Montaigne, Pascal, inutil a da alte referinţe din cele mai abundente. Ceea ce se condamnă este, în primul rînd, mitul autorităţii infailibile şi numai în al doilea rînd sînt contestaţi clasicii ca atare[1]. Dar, judecînd fie şi numai după violenţa unor expresii (deloc retorice !), revolta se dovedeşte sinceră şi adîncă. Se vorbeşte de : reguli „rigide, strîmte şi tiranice", „inchiziţie", „laşitate şi indolenţă servilă", „superstiţie mai mult decît absurdă" care „paralizează spiritele" etc.[2]. Se poate extrage din aceşti contestatari o întreagă antologie a pamfletului ideologic, radical ostilă dogmatismului şi confor-

---

[1] Bacon, *Noul Organon*, I, 84 ; Montaigne, *Essais*, II, 10, 12, etc. ; Pascal, *Préface pour le Traité du vide* (*op. cit.*, p. 306) ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 58—59 ; René Bray, *op. cit.*, p. 124 ; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 15—17, 146.

[2] Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 38 ; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 66 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 55, 58—59.

mismului, prejudecăților și admirației superstițioase și convenționale. Această baie rece de inconformism își păstrează mereu actualitatea.

În sfera literară, alternativa fundamentală rațiune-antichitate este decisă, în mod irevocabil, în favoarea „adevărului", „bunului simț", „rațiunii", prin respingerea „prejudecății grosolane a antichității". Rațiunea „vorbește toate limbile", deci și pe cele moderne. Ea singură deține „autoritatea absolută". „Am depășit perioada credulității și fabulele nu mai sînt la modă... și dacă antichitatea îngăduie invențiile himerice, secolul nostru vrea să fie înșelat într-un mod mai plăcut și prin acțiuni ce pot fi crezute". „Oricîtă putere ar avea antichitatea — confirmă și Pascal — adevărul trebuie să aibă supremația"[1]. Ceea ce se produce este o răsturnare totală de valori, o schimbare profundă a opticii literare. Criteriul judecății și analizei literare se deplasează în zona competenței, receptivității, argumentării și punctelor de vedere strict contemporane.

b. Această explozie entuziastă a spiritului critic nu poate să nu determine un seism corespunzător în istoria *criticii literare* și, într-adevăr, textele demonstrează tocmai o astfel de radicalizare. Selecția tradiției este arbitrară, absurdă. Nimic deci, mai legitim decît a o înlocui prin noi criterii perfecționate. Textelor clasice li se aplică același tratament raționalist și analitic precum prejudecăților și dogmelor perimate. Clasicii nu se mai bucură de „autoritate". La Motte, într-un *Discours sur Homère* (1714), declară : „Homer este supus liberului examen al rațiunii. Autoritatea și tradiția nu mai sînt actuale în materie literară". Într-o *Dissertation critique sur l'Iliade* (1715), abatele Terrasson apasă și mai tare pe pedală : „Trebuie să introducem în aprecierea operelor literare același spirit raționalist ca și în studiile filozofice sau științifice". Acesta este principiul. Iar comentariul : „La Motte, refuzînd să se încline în fața lui Homer, a făcut pentru literatură ceea ce Descartes a făcut pentru

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 404, 505 ; René Bray, *op. cit.*, p. 24, 51, 118, 122, 173, 202 ; Pascal, *op. cit.*, p. 312 ; Roger Lathuillère, *op. cit.*, I, p. 585.

filozofie" (Abbé de Pons, *Lettre sur l'„Iliade" de la Motte*, 1714). Acest extremism raţionalist n-a mai fost depăşit niciodată în critica literară.

Urmările imediate şi de perspectivă sînt şi bune şi rele. La activ trebuie consemnată şi elogiată cu toată hotărîrea eliberarea şi de-dogmatizarea spiritului critic, pulverizarea mitului autorităţii şi operei infailibile, dreptul imprescriptibil şi inalienabil al criticii de a analiza şi „judeca" pozitiv sau negativ *orice* operă, *orice* autor, de *orice* dimensiune, poziţie sau prestigiu. Spiritul critic se exercită *erga omnes*, fără nici un fel de restricţie. Deşi nu-şi face o metodă din sfidare şi contradicţie sistematică, el nu recunoaşte şi nu se lasă intimidat de nici un „monstru sacru" al literaturii. Faptul că această poziţie „modernă" este reafirmată şi în critica noastră constituie, prin el însuşi, un aspect notabil. În acelaşi timp, suprimarea criteriilor dogmatice, principiilor estetice absolute, conduce în mod salutar la relativizarea şi istoricizarea examenului critic. Raportările de timp şi spaţiu (instituţii, moravuri, legislaţii, particularităţi naţionale) devin tot mai necesare. Opera este restituită, prin situare obiectivă coordonatelor sale ideologice, istorice, naţionale („ţară", „epocă"). Dilema dintre judecata absolută şi relativă este deci nouă doar pentru unii jurnalişti literari. Dryden o formulează cu toată claritatea încă din secolul al XVII-lea (*An Essay on dramatic Poesy*, 2, 1668—1684)[1].

Apariţia criticului pur raţionalist, anti-erudit, sustras oricăror ierarhii şi discipline tradiţionale, nu o dată mult prea sigur de sine şi de posibilităţile sale spirituale, nu este lipsită şi de serioase primejdii. Cea mai gravă decurge din chiar inversarea radicală a valorilor : „raţiunea" substituită „imaginaţiei" duce la promovarea poeziei cuminţi („sage"), lipsită de elan, emoţie, zbor al imaginaţiei. Pe ruinele antichităţii se instalează

---

[1] Francisque Vial—Louis Denise, *op. cit.*, p. 6—7, 16—17, 19—21, 32—34, 69—75 ; Adrian Marino, *Spiritul critic*, în *Introducere în critica literară* (Buc., 1968), p. 176—188 ; un articol recent, în acelaşi sens : M. Ungheanu, *„Monştrii sacri" ai literaturii*, în *Contemporanul*, nr. 51/1970 ; Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 601—602.

proza. Platitudinea ia locul fanteziei. Examenul literar se transformă într-o expertiză a conținutului sau tehnicii exterioare. Ceea ce criticul raționalist poate să analizeze și să compare vor fi doar calitățile abstracte și formale ale operii : verosimil, *bienséances,* bun simț, bun gust, ca fond ; abilități și virtuozități, ca formă. Aspectul sensibil și imaginar al literaturii scapă în mod inevitabil acestei critici, care generează „neo-clasicism" în serie. Modernii devin, prin acest gen îngust de critică, neo-clasici desăvîrșiți. Critica pur conținutistică sau pur formalistică actuală nu aparține altei spețe.

IV. Ceea ce se poate numi, de pe acum, *conștiința literară modernă* cristalizează și dezvoltă totalitatea acestor teorii și argumente. Ne aflăm, fără îndoială, într-o fază încă „arheologică", în plină „preistorie" a ideii de modern, apărută în forme embrionare, incipiente. Dar dacă îi urmărim evoluția, pînă la definițiile actuale cele mai radicale, observăm că un număr de note, deocamdată vagi și elementare, apoi tot mai precise și radicale, revin cu insistență. La rădăcina lor vom descoperi în mod invariabil cîteva note tipice, care formează ceea ce s-ar putea numi infrastructura „modelului" ideii de modern :

1. Chiar în stadiul său larvar, pre-teoretic, „modernul" trebuie confirmat, recunoscut, legitimat într-un fel oarecare. Faptul presupune, ca o primă condiție, depășirea unui anume prag, înfrîngerea unei inhibiții morale. „Noutatea" trebuie să-și învingă complexul tradițional de inferioritate, să-și proclame dreptul la *existență egală.* Iar pentru aceasta, clasicii urmează să-și piardă o parte din prestigiul lor inegalabil. De unde o anume declarație de independență, latentă încă din antichitate, atunci cînd Seneca, de pildă, definind o atitudine spirituală nouă, declară : „Înaintașii sînt ghizii, nu stăpînii noștri" (*Ad. Luc.,* XXXIII). Reluarea ulterioară a formulei, începînd din Renaștere, nu

este deloc întîmplătoare[1]. Prestigiul și dominația absolută a anticilor încetează. A-i privi de la egal la egal devine o atitudine tot mai răspîndită, la artiștii plastici, la literați : „Autorii greci și romani au fost oameni minunați, dar ei au fost oameni, supuși greșelilor ca și noi". De la conștiința egalității la a superiorității nu este decît un pas și el este făcut repede, în plin elan de infatuare și chiar megalomanie : „Franța noastră — să reținem numele acestui „modest" : Tahureau — este plină de o infinitate de Homeri, Virgili, Empedocli" etc.[2]. Mulți sînt surprinși de enorma vanitate a avangardiștilor actuali, de adevăratul lor delir de grandoare, care frizează adesea cabotinismul. Ne gîndim la Salvador Dali, la atîți alții. Or această „paranoia" are, cum se constată, o veche și legitimă tradiție. Ea face parte organică din ceea ce se poate numi „complexul modernității".

2. Modernii înlocuiesc principiul *imitației* prin *emulație*, a cărei valoare încep s-o proclame. Cît de apăsătoare, sterilă și sufocantă putea fi autoritatea scriitorilor clasici o dovedesc toate accentele de revoltă care se fac auzite în cultura europeană, chiar dacă sporadic, începînd din Evul Mediu. Pedagogia Renașterii trece tocmai printr-o astfel de criză, căreia conceptul de *aemulatio*, existent încă la Petrarca (*Familiari*, II, 20), prizat de toți umaniștii înaintați, îi dă un început de soluție. Spiritul revoluționar al noului principiu nu poate fi bine înțeles decît prin raportare la faptul că un umanist ca Niccoló Niccoli n-a scris în viața lui un singur rînd, întrucît era definitiv convins că anticii nu pot fi egalați în nici un fel[3]. A-i concura, a revendica o posibilă egalitate, echivala cu un act de balasfemie. Era supralicitată însăși

---

[1] Ben Jonson, *Timber or Discoveries*, 1640 (*English Prose, 1600—1660*, New Jork, 1965, p. 330).

[2] Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 14 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 107, 119 ; René Bray, *op. cit.*, p. 172.

[3] Hans Baron, *op. cit.*, p. 14—15, 17, 19.

antichitatea care, în *Tratatul despre sublim*, admitea totuşi că imitaţia poate constitui o posibilă „emulaţie“ (XIII).

Modernii, chiar dacă în forme respectuoase, politicoase, resping o astfel de servitute. Clasicii înşăşi, cînd dau dovadă de perspicacitate, încep să condamne plagiatul, imitaţia servilă, „le larcin“. Idolatria fără rezerve încetează în veacul al XVII-lea. Revolta lui Ramus împotriva „ciceronianismului“ o anticipase încă din secolul trecut. Un teoretician, obscur, dar reprezentativ tocmai din acest motiv, este foarte explicit : „Nu trebuie să ne mulţumim să fim doar egali şi a face la fel de bine cum au făcut ei, ci să încercăm, dacă se poate, să facem şi mai bine“. La Fénelon şi Chapelain apare chiar formula-cheie : scriitorul modern reînvie efortul antic, „dar nu ca traducător, ci ca emulator...“ Este vorba, adaogă Ogier, de „a le fura arta şi spiritul, mai mult decît cuvintele“. Cum s-ar spune... a le fura meseria. Într-un cuvînt, „modernii trebuie să se laude cu spiritul de emulaţie şi să încerce să depăşească pe cei vechi...“[1]. Inutil a insista asupra excelenţei acestui principiu : fără impuls stimulator marea creaţie este imposibilă.

3. Emulaţia presupune *libertate de iniţiativă*, părăsirea sau respingerea directă a principiului autorităţii, normativităţii şi uniformizării literare, insubordonare inclusă în întreaga necesitate de afirmare a conştiinţei „moderne“. Spiritul modern implică, în orice epocă, mentalitatea anti-dogmatică. Din care cauză, toate abaterile şi emancipările de sub tutela canonului clasic[2] reprezintă, încă din antichitate, acte estetice substanţial „moderne“. Condiţia esenţială a modernului este libertatea. Orice refuz al prestigiului clasic reprezintă o formă de insurecţie „modernistă“. Ori de cîte ori, începînd din Renaştere, spiritul european trece la contestarea modelelor şi „regulelor“ clasice (G. Bruno, T. Tasso,

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 63 ; René Bray, *op. cit.*, p. 162, 165 ; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 133 ; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 22—23.
[2] Pierre-Maxime Schuhl, *op. cit.*, p. 6—7.

Jacopo Mazzoni sînt precursorii acestei atitudini) este un semn că mentalitatea „modernă" și-a făcut apariția. Literații de structură barocă vin, desigur, s-o consolideze. Se citează peste tot declarațiile categorice ale lui G. B. Marino. Barocii francezi sînt la fel de nedisciplinați. Theophile este plin de candoare : „Regula îmi displace, scriu confuz, / Niciodată spiritul superior nu scrie altfel decît spontan". Mathurin Régnier constată că : „Apollon este stînjenit de legile sălbatice". Un altul, Marbeuf, este și mai „contestatar" : „Francezii sînt oamenii care nu îndură galerele"... Simptomatic, privind mai ales în perspectivă istorică, este faptul că înșiși scriitorii clasici promovează principiul libertății prin întreaga lor operă originală. Un critic atît de clasicizant ca Dryden observă că puține piese moderne respectă și rezistă comparației cu regulele antice. Cazul *Cidului*, în Franța, o dovedește din plin. Gustul modern sancționează favorabil toate actele de eliberare creatoare, care se bucură de succes[1]. Romanticii, partizani hotărîți ai „libertății în artă", continuă și dezvoltă aceeași atitudine tipic „modernă". Cînd al nostru Cezar Bolliac afirmă că : „nu urmez poveților d-lui Boileau"[2], el probabil nici nu știe cît de modern este. Cine crede că numai rebeliunile literare de ultimă oră, de multe ori simple furtuni într-un pahar de apă, ar fi „moderne", cade victimă unei mari iluzii, chiar dacă oneste, involuntare.

4. Respingerea conformismului atrage *refuzul* categoric al *imitației*, printr-o convergență de reacțiuni estetice și psihologice de cea mai obiectivă speță : amorul propriu al creatorului, necesitatea afirmării libere a personalității, seducția originalității, repulsia epigonismului, condiții diferite de limbă și cultură națională etc. Altfel nu s-ar explica solidarizarea în jurul aceleiași atitudini a scriitorilor de orientări și vîrste literare

---

[1] Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620* (Paris, 1935), p. 224, 234—235 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 212—213 ; Barret H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York, 1959), p. 179.

[2] Cezar Bolliac, *Răspuns la articolul „Poezie"*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 8/1845.

atît de deosebite : renascentiști și iluminiști, baroci și clasici, pentru a ne menține doar la primele formulări teoretice limpezi ale acestei orientări incontestabil moderne. Expresie a diferențierii, prin adaptare continuă la noile realități spirituale, morale și sociale, modernul respinge din instinct actul repetiției. Modernul nu poate să „copie“, fiindcă *orice* copie reprezintă o imagine a „vechiului“ în efigie multiplă, de care modernul se desparte prin contradicție și negare. Ceea ce este valabil pentru poeții toscani ai Renașterii, se dovedește și pentru La Fontaine („imitația mea nu este sclavie“) sau inconformiștii baroci, primele spirite efectiv libere din întreaga literatură. Poziția este atît de radicală, încît actul imitației este asimilat „maimuțăriei“, „furtului“, „jafului“, prin cea mai gravă compromitere posibilă a ideii de plagiat și pastișă, transmisă și epocii actuale. În formele sale extreme — precum la Saint-Amant — lectura nu este tolerată decît ca mijloc de verificare a originalității, în vederea eliminării chiar și a suprapunerii întîmplătoare. Conceptul de model și arhetip clasic nu poate cunoaște o anulare mai categorică. Toate restricțiile anterioare, în numele rațiunii, spiritului critic, emulației, libertății și celelalte sînt întrunite în formula-sinteză de : „jaf rușinos al antichității“ (Saint-Évremond). Dealtfel, principiul imitării directe a naturii scutește de obligația imitației servile a textelor clasice. Clasicii înșiși n-au acționat altfel și modernii nu săvîrșesc un act de ireverență cînd procedează în același mod[1].

5. Impulsul fundamental stă în convingerea absolută a *posibilității creației* (invenției, descoperirii etc.) noi, diferențiată esențial și structural de toate creațiile „vechi“. Fără conștiința originalității creatoare, chiar iluzorii, nu există conștiință literară modernă. Această conștiință, expli-

---

[1] Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*... 43 (1554) (Allan H. Gillbert, *op. cit.*, p. 269) ; Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 340, 369, 379 ; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 320, 323 ; René Bray, *op. cit.*, p. 170 ; Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), I, p. 78, 125—126.

cită sau implicită, poate fi consolidată printr-o serie întreagă de justificări : estetice (frumusețea „ideală" modernă, deosebită calitativ de cea clasică) ; naționale (literatura franceză sau italiană net distinctă de grecolatină) ; religioase („zei" noi, creștini, superiori ca izvor de inspirație celor vechi) etc. Dar miezul orientării moderne în creația literară acesta este : afirmarea posibilității elanului și realizării estetice, a eliberării instinctului creator de orice inhibiții, complexe și prejudecăți apăsătoare sau conservatoare. Orice creație „nouă", „originală" este „modernă" prin definiție. Tautologia este numai parțială, deoarece fiecare nouă definiție încearcă, prin aproximări succesive, să fixeze un *alt* aspect, o *altă* nuanță a fenomenului foarte complex, care se numește personalizarea și contemporaneizarea creației.

Termenul prim în acest proces este : cultura, „biblioteca" (cea din Alexandria este omagiată într-o epigramă de Callimachos, 7, care-și revendică totuși calitatea de „creator"), tradiția, clasicul, clasicismul și clasicitatea sub toate formele ; cel secund : invenția creatoare, echivalentă imitației, creația diferențiată, formula artistică personală, modalitatea proprie. Începînd din secolul al XVII-lea se va vorbi deci în mod curent de : compuneri *à la mode*, de necesitatea de a „nu mai urma vechile mode și de a inventa altele noi", de a cultiva pasiuni „puțin comune" (chintesența programului „diferențierii", care va fi reluat tardiv și de E. Lovinescu), de a imita „în spirit", într-un plan de echivalență artistică, a reface gestul creației : „Trebuie să scriem cum a scris — declară Théophile despre Homer — nu ceea ce a scris". O serie de definiții ale creației și facultăților determinante, par de-a-dreptul „romantice", deși aparțin unor „baroci" : „mă las în voia fanteziilor", „vorbesc după fantezia mea" ; clasicii nu dovedesc „un geniu mare și adevărat", deoarece „toate invențiile lor sînt imitate" ; „fiecare trebuie să-și urmeze geniul propriu" ; ideea însăși de originalitate este elogiată : La Fontaine „n-a scos o copie după un original, ci a conceput un original după ideea pe care i-a dat-o Ariosto. Așa a imitat Virgil pe Homer etc" (Boileau).

În sfîrşit, „ideea de artă este singurul meu exemplu, după care mă orientez" (Guez de Balzac)[1]. Rezultă limpede că în determinarea conceptului de creaţie, spiritul modern incipient descoperă, chiar dacă la un nivel fragmentar şi empiric, multe din notele sale „naturale", iraţionale şi demiurgice.

6. Revalorizarea şi impulsionarea ideii „tradiţionale" de *noutate* dă conştiinţei literare moderne posibilitatea de a se disocia cu maximă claritate de totalitatea implicaţiilor stereotipului clasic. Supra-istorică, eleată, necunoscînd prefacerea, clasicitatea se dovedeşte structural refractară devenirii, inovaţiei. Regimul său ideal este permanenţa, stabilitatea, violent contrazisă de realitatea obiectivă a proceselor istorice, a desfăşurării şi succesiunii, creatoare de surpriză şi noutate. Singur conceptul de „noutate", bine definit şi mînuit, poate submina şi legitima în mod hotărîtor părăsirea oricît de radicală a acestor poziţii şi deci a schemei, repetiţiei şi parafrazei clasice. Noutatea este prin ea însăşi „modernă". Ceeace-i adaogă spiritului modern, începînd din Renaştere, este un plus de intensificare, estetizare, sociabilizare şi, mai ales, radicalizare. Din tolerată la limită, noutatea trece — cum vom vedea mai jos — la ofensivă directă. Ne aflăm, prin „modernizarea" ideii de noutate, la acea fază a evoluţiei sale, cînd conceptul începe să devină o adevărată „catalizã" semantică, să absoarbă şi în acelaşi timp să hipertrofieze toate sensurile esteticului, pe care le confiscă şi le amplifică pînă la extravaganţă. G. B. Marino, cînd preconizează *la bizzarria della novità,* vorbeşte în deplină cunoştinţă de cauză. Deşi foarte consecventă cu sine, definiţia rămîne extremistă. Totuşi, întreg spiritul literaturii moderne tinde să identifice „noutatea" cu frumosul, şi „graţia" cu valoarea literară

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p .120, 215, 541 ; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 230—231, 320, 325 ; René Bray, *op. cit.*, p. 116, 168—169.

indiscutabilă. În măsura în care clasicii detestă sincer noutatea și surpriza, cu aceeași pasiune modernii aprobă și elogiază „grația noutății"[1], seducătoare sub un triplu aspect :

a. Descoperirea unui *univers* și *limbaj literar nou*, controversă veche, fundamentală, care „scoboară" la primele confruntări dintre „arhaicii" și „neotericii" antici (un ecou foarte precis al polemciii la Aristotel : *Poetica*, XXII, 1458 b), își asociază, în timp, voluptatea tot mai precisă a pioneratului. Modernii descoperă „descoperirea" literară, emoția și tehnica ei, „explorarea", aproape „experimentul". O serie de revendicări, vechi de secole, apar turburător de moderne ca formulare : „Modernii noștri... descoperă un nou fond de poezie", „defrișează drumuri... încă nestrăbătute", propun „o nouă imaginație", impun obligația de a scrie modern : *Il faut écrire à la moderne* (Théophile).[2] Perrault relevă că modernii introduc, într-adevăr, în poezie o infinitate de nuanțe, necunoscute de antici. Desmarets de Saint-Sorlin (și alții) scot în evidență superioritatea invenției, narației, descripției și stilului modern. Se formează o nouă teorie a metaforei, a imaginației, cu tendință de subtilizare. Baltasar Gracián pune la punct noile reguli ale „conceptului" în *Agudeza y arte de ingenio* (1642).

Între programul și aplicațiile pur literare ale pledoariei moderne se observă inevitabilul decalaj al convertirii „teoriei" în „practică". Altfel spus, aplicațiile pur literare ale pledoariei moderne se dovedesc multă vreme în evidentă minoritate față de restul argumentelor pro-moderne. După cum s-a putut observa, conștiința literară modernă devine beneficiara unei polemici predominant extraliterare, în cadrul căreia elementele strict literare, mai ales într-o fază inițială, sînt puține, accesorii, subalterne, destul de neesențiale. Este o dovadă în plus că

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 351.

[2] Ibidem, *op .cit.*, p. 210, 214 ; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 321.

nu literatura impune ierarhia de valori a unei epoci, locul și prestigiul său fiind totdeauna efectul unei subordonări istorice.

b. Apariția unor *noi genuri literare* materializează aceiași tendință. Importantă este mai ales conștiința saltului în necunoscut a literaturii moderne prin genuri încă „neștiute antichității" „necunoscute lui Aristotel", care „n-au deloc exemple antice" etc. Expresiile sînt atît de frecvente încît orice posibilitate de mimetism superficial trebuie exclusă. În realitate, întîlnim încă o dată fenomenul de „clivaj" al spiritului modern, sub presiunea noilor realități literare : *il romanzo*, pastorala dramatică, tragi-comedia și alte genuri „mixte", apoi epopeea creștină, oratoria religioasă, critica literară și de artă, povestirile utopico-fantastice, relațiile de călătorie etc. Totul teoretizat, argumentat, elogiat, pus în paralelă cu realitățile antice tot mai depășite. Comedia renascentistă se disociază de comedia antică, ea pășește pe un drum independent (prologul lui Annibal Caro la *Gil Straccioni* 1552), comedia lui Corneille, la fel, este scrisă „într-un gen nou", poezia creștină se declară net deosebită și superioară mitologiei antice, oratoria creștină nu mai puțin etc. Sînt create toate premisele ca autorii să înceapă să descopere și să cultive ideea genului personal, a speciei cu un singur individ, a supunerii genului exigențelor fiecărui „subiect"[1].

c. Impunerea unui *nou gust* și *ierarhii literare.* Modernii extind ideea de noutate și asupra gustului, noțiune-sinteză, mișcată de „resorturi noi" : sensibilitate, receptivitate directă, fără „studii" prealabile. Anticii sînt pentru autori, modernii pentru cititori[2]. Definițiile încep să devină tot mai critice, prin delimitări nete, negative, în baza principiului, devenit adevărată judecată de valoare : *azi* superior lui *ieri,* scrisul actual *superior* celui anterior, elementul vechi *inferior* celui nou. Orice

---

[1] Ibidem, *op. cit.*, p. 219, 266, 540 ; René Bray, *op. cit.*, p. 35, 37, 53, 63, 290—291.

[2] Werner Krauss — Hans Kortum, *op. cit.*, p. 238, 244 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 540 ; Montesquieu, *op. cit.*, p. 456.

decalaj cronologic, producător de diferențiere prin comparație și raportare retrospectivă, constituie o premisă pentru apariția și consolidarea conștiinței moderne. Trecerea aceasta de la cronologie la calitate și implicit la reierarhizarea literară—„cărțile vechi — cum afirmă cu multă convingere și Don Quijote — să pălească la strălucirea celor noi care vor vedea lumina“ — constituie un adevărat punct nodal, o placă turnantă a întregii conștiințe moderne. Antichitatea n-a cunoscut-o și nici Evul Mediu. Cu aplicări literare și neliterare (anticii recunoscuți superiori în virtuți politice și militare modernilor), ierarhizarea începe să-și facă drum abia în Renaștere, la Machiavelli de pildă. Conștiința însăși de „renaștere“ presupune reabilitarea și răsturnarea valorilor, tot ce o precede este „barbar“, „incult“, „gotic“ etc. De o superioritate literară modernă, în forme precise, organizate, argumentate se poate vorbi abia prin depășirea clasicismului.

V. Rezultatul final al acestui complicat proces de desprindere implică *negația, ruptura totală,* prin breșe succesive în sistemul de gîndire clasică. Din partener de dialog și confruntare, clasicul devine obiect de repulsie și refuz categoric. Esența ultimă a modernului este deci teoretizarea și programarea negației, respingerea periodică, tot mai violentă, sub toate formele, a clasicului și clasicismului. Prin însăși dialectica sa interioară spiritul modern neagă, se opune, își contestă antiteza, invariabil și inevitabil clasică. Nu valoarea negației este, în acest caz, semnificativă, ci gestul în sine. Negația poate fi adesea superficială, nemotivată, chiar absurdă. Actul negării rămîne însă nu mai puțin profund modern, cazul tipic al „avangardelor“ din toate epocile, fenomene universale și permanente de negație anticlasică. Punctul ultim al acestei rostogoliri negativiste, în *boule de neige,* este gradul zero al negației, actul negației pure, formulat în sine, lipsită de obiect precis, ruptura absolută, autotelică, specifică celor mai extremiste și radicale avangarde actuale. Formele acestei „rupturi“ progresive în progresie geometrică pot fi sistematizate astfel :

1. Spiritul critic modern introduce și întreține *conștiința erorii*. Obiecția este de ordinul cunoașterii, dar cu repercusiuni valorice directe. Surprinși în flagrant delict de eroare, clasicii nu mai pot fi admirați, oricît prestigiu ar avea. Ceea ce se produce este o criză gravă de încredere și autoritate. Mitul infaibilității încetează : „Cei vechi au fost oameni ca și modernii și au putut ca și noi să greșească". Demascarea urmează : „Sfînta, venerabila antichitate ne-a debitat nu o dată o mare cantitate de lucruri greșite, care ne mai înșeală și astăzi"[1]. Spiritul modern demistifică. Luciditatea sa este acută și malițioasă.

2. Clasicii fac figură învechită, *perimată*. Vechimea încetează să mai constituie un argument și o calitate. Cronologia nu mai impune nimănui. Modernii denunță „prejudecata grosolană a antichității", gloria sa conformistă, necontrolată. Atît de intrinsec „modernă" este optica perimării inevitabile, încît încă din Evul Mediu creștinismul impune devalorizarea totală a antichității, inclusiv a *Vechiului* în favoarea *Noului Testament*. De pe acum se prefigurează o serie de obiecții tipice : „demodare", „decrepitudine" etc., verificate pe toate planurile, în literatură în primul rînd. Senzația dominantă este ieșirea din actualitate, „uzura", totala desuetudine. În termenii dicotomiei tradiționale, vechea literatură pare depășită ca fond, desuetă ca formă. Rezultatul direct este senzația invincibilă de „plictiseală", de „fadoare" (Saint-Évremond nu ocolește cuvîntul în legătură cu *Eneida)* și Stendhal, cu teoria sa despre „plăcerea străbunicilor" nu va spune altceva. Și mai interesant este faptul că „modernii" pre-moderni descoperă moartea inevitabilă a semnificațiilor, stingerea implicațiilor semantice ale textelor, motive suplimentare — pentru Voltaire — de „instatisfacție estetică". Aluziile, *à propos*-urile, cuvintele de spirit greco-latine se sting iremediabil. Cine mai poate percepe finețele unei limbi moarte ? Argumentul revine nu o dată în secolul al XVIII-lea. Pedagogia dă și ea semne de nemulțumire față de consumarea tinereței

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 94, 236 ; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 322.

în studiul limbilor vechi, inutile. Nu înseamnă că eşti Homer sau egal lui, chiar dacă-l citeşti în original[1]. Recenta reformă a învăţămîntului francez (legea Edgar Faure, 1968) se inspiră din aceleași convingeri. Aceeași perimare în filozofie și știință, confiscate de „pedanţii dogmatici". Schiller trage toate concluziile : *Die Göttergriechenlands* au murit. Lumea lor a dispărut, luată în mormînt pentru totdeauna.

3. Total devalorizată, erudiţia intră și ea într-o perioadă de *criză*, cea mai gravă din întreaga sa tradiţie. Spiritul modern o asimilează pedanteriei, „vechiturilor". Antichitatea devine o ridicolă *antiquaille*. Pastișa, clișeul și ponciful livresc predomină. Furia sacră a poetului dispare și locul său este luat de „simplii gramatici și versificatori", producătorii de literatură în serie. Savantul de profesie începe să „înspăimînte". Doctorul în ştiinţe, pedantul, eruditul fac figură comică. Spiritul raţionalist dă lovitura de graţie întregii cunoaşteri erudite : „Nu vom deveni niciodată filozofi, chiar dacă am citi toate raţionamentele lui Platon și Aristotel, dacă nu sîntem în stare să formulăm o judecată solidă asupra unei propoziţii oarecare. Ar însemna să fi învăţat nu ştiinţă, ci istorie". Regula a III-a pentru „conducerea spiritului" a lui Descartes consacră repulsia documentării exterioare, anti-erudite, antibibliografice. Parcurgere atentă a izvoarelor, apoi depășire prin spirit critic și meditaţie proprie (metoda acestor studii cel puţin în intenţie, nu vrea să fie alta). În același con de umbră intră întreaga literatură clasică : „În curînd, poate — scrie Ballanche, — în Franţa ca și în

---

[1] Saint-Évremond, *Réflexions sur nos traducteurs,* în *Critique littéraire* (Paris, 1921), p. 232 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 536 ; Stendhal, *Racine et Shakespeare* (Paris, 1905), p. 32—33 ; Voltaire, *Lettres Philosophiques,* XIX (Paris, 1924), II, 110 ; La Motte (Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 9—10) ; Abbé de Pons (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi,* XIII, p. 153).

Italia, literatura clasică nu va fi decît arheologie"[1]. Compromiterea ideii de „muzeu" nu este departe. Futuriştii care voiau aruncate în aer galeriile de artă, apoi dadaiştii, plictisiţi total de... „academiile futuriste", veneau pe căi, ideal vorbind, de mult bătute...

4. Printr-o naivitate tipică jurnalismului literar lipsit de perspectivă istorică, s-a putut vedea la noi, în Maiorescu, un caz unic de „început" absolut, de conştiinţă singulară a „întemeierii" culturale şi literare. În realitate, prin *refuzul* inevitabil al *ideii de precursor*, model şi continuitate, orice spirit modern nu se poate constitui şi auto-defini decît numai prin această formă categorică de ruptură. Modernul nu poate decît începe şi reîncepe irepetabil, în serie infinită. În mişcarea circulară a eternei reveniri, modernul înscrie periodic momentul *incipit*, debutul etern, actul prim, originar în toate sensurile cuvîntului. Modernul se instituie fiindcă reîntoarcerea îi este irevocabil refuzată. Dintre toate imposibilităţile ce-i sînt specifice, lipsa de recurenţă îi este cea mai specifică. „Poezia n-are nevoie de instrucţiuni pedagogice". Fixarea de „reguli generale într-un domeniu unde practica şi judecata descoperă în fiecare zi altele noi" devine cu neputinţă. *Modern înseamnă anti-model.* Un poet ca T. de Viau exprimă sentimentul dominant : „Nu vreau să mă revendic nici de la Muze, nici de la Phoebus /Să imite cine vrea minunile altuia/ Malherbe a scris foarte bine, dar a făcut-o pentru el..." Nu există o absurditate mai mare decît a descoperi pretinse romane moderne scrise în limba latină. Şi dacă este nevoie de o dovadă în plus, polemica sistematică, directă, împotriva teoriei că antichitatea ar fi „mama artei şi ştiinţei" (clişeu clasic tradiţional) o produce din plin şi în termenii cei mai categorici. A invoca pe antici

---

[1] Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 403 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 170—171, 206, 332—333 ; Ballanche, *Essai sur les institutions sociales* (1818), cf. *Revue d'Esthétique*, no. 1—2/1958, p. 41.

în literatură și a-i nega, în același timp, în politică și religie constituie o contradicție fundamentală.[1]

5. Disocierea totală între ideea de *vechime*, gîndită în integralitatea sferei sale, și de *valoare*, definește esențiala ruptură axiologică produsă de spiritul modern. Suprapunerea și sinonimia încetează. Conceptele devin mai întîi autonome, apoi direct contradictorii. Deși evident, faptul este primit doar intermitent și mai mult sub forma protestului individual, decît a demonstrației sistematice generalizate. Creatorii moderni se simt depreciați sau contestați, prin însăși calitatea lor de moderni, de unde reacțiuni îndreptățite. Simptomatic este și faptul că antichitatea însăși le cunoaște. Poezia nu se aseamănă vinului, observă Horațiu, ea nu se face mai bună cu cît se învechește. „Mă revoltă faptul că o lucrare este criticată nu fiindcă ar fi rău scrisă, ci fiindcă este de curînd scrisă" (*Ep.*, II, 1). Nici un orator vechi nu merită să fie dezgropat. Din aceleași rațiuni de perimare, lui Caton îi lipsesc cititorii, observă și Cicero (*Brutus*, XVI—XVIII). Limba primitivă, insuficiența artistică, spiritul rudimentar fac ilizibile o serie întreagă de opere latine străvechi (arvaliene, salice), idee infuză și la Quintillian. Depășirea periodică implică devalorizarea periodică. Motivarea poate diferi, vechimea este asimilată în mod obligator inferiorității. Ostracizarea operelor vechi se produce și prin inversarea raportului anterior-posterior. Nu înaintașii, ci urmașii sînt în realitate adevărații „bătrîni", noțiune devalorizată prin substituire. Giordano Bruno face această observație în *Cenna delle Ceneri*. Mecanismul spiritului modern presupune comparația negativă, paralela care minimalizează, reierarhizarea prin cronologie. Superior și inferior devin noțiuni de simplă situare istorică. Se pot da zeci de exemple, inutil a ne încărca memoria. Ca o curozitate bibliografică

---

[1] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 125, 128 ; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 106 ; Charles Sorel, *L'Anti-Roman...* (Paris, 1634), II-e partie, II, p. 1085.

amintim de o veche traducere românească de Heliade din Joubert, din 1838.[1]

6. Studiile actuale asupra psihologiei şi comportamentului *„contestării"* literare, fac, între altele, eroarea de a nu privi îndeajuns de atent în spaţiu şi, mai ales, în timp. S-ar observa repede o gamă de reacţiuni stereotipe, înscrise pe o curbă ondulatorie, cu un moment iniţial de distanţare ironică, trecută în dispreţ şi ridicularizare, încheiată prin două tipuri de „revoltă" : bagatelizarea blazată şi negarea „furioasă". Studii analitice atente ar demonstra existenţa unui adevărat „model" al negării clasicismului, inclusiv pe latură morală. Autoritatea şi antichitatea, prăbuşire prin spirit critic, devin rizibile, obiecte de *raillerie*. Sentimentul dominant este „ridicolul", altitudinea intelectuală care înjoseşte şi omoară. „Să părăsim respectul servil", „să scuturăm jugul admiraţiei" au valoarea unor adevărate cuvinte de ordine. La Decartes, dispreţul devine rece, distant şi filozofic. Intervine excluderea glacială. Cele două concepţii se despart iremediabil. Demonstraţia este strînsă, implacabilă şi aparent neutră. În această zonă se menţin doar spiritele abstracte, speculative. Reacţia literară curentă, mult mai pasională, oscilează între persiflare şi sufocare indignată. Cînd polemica devine parodie mondenă de tipul *Virgile travesti,* urcă pe scenă în comedii, sau este întreţinută prin diferite „scrisori" şi „dialoguri" ironice, disputa însăşi pare să atingă stadiul saturaţiei,al blazării. La Montesquieu, Voltaire, Marivaux, aceasta este atitudinea esenţială : distanţarea superioară, uşor dispreţuitoare, de ambele teze, de pe acum banalizate. Dar cînd negaţia devine forma conştiinţei absurdului, revoltei directe, izbucnirilor furibunde, se poate afirma că ruptura a atins stadiul incandescent al „avangardei". Căci, substanţial vorbind, nu există nici o deosebire între : denunţul „absurdităţilor" lui Homer făcut de Charles Sorel, teoria „distrugerii tuturor modelelor artelor pentru a avea cei mai buni

---

[1] *Ecstract din cugetările D-lui Joubert,* în *Curierul românesc,* nr. 7/1838.

autori moderni“ a lui Vico, explozia : „Cine ne va elibera de Greci şi de Romani“ a lui Berchoux şi oricare *alt* „scuipat pe falsa antichitate“, de la Daumier-ul lui Baudelaire,[1] pînă la ultimul *beatnik*. Avangarda actuală nu deţine nici pe departe monopolul negaţiei. Ea, de fapt, nici n-ar fi fost posibilă fără ereditatea acestui reflex negativist, la care participă, fără îndoială, şi conceptul recent de anti-literatură.

7. Sistematizarea teoretică a opoziţiei radicale dintre clasic şi modern determină apariţia primelor paralele şi *tipologii stilistice*, destinate unei interesante evoluţii. Este faza ultimă a întregului proces de disociere, cînd opoziţiile, — pe deplin clarificate şi conceptualizate — devin abstracte, tipizate, reductibile la formule lapidare de sinteză. Meritul viziunii tipologice se atribuie, de obicei, perioadei romantice, predispusă într-adevăr, marilor disociaţii şi construcţii speculative. În realitate, însăşi alternativa „antic“ — „modern“ constituie o formă de tipologie, fără îndoială prima dintr-o lungă serie, pe deplin conturată încă din secolul al XVII-lea. *Paralelele* lui Perrault includ ideea de tipologie pînă şi în titlu. Orice comparaţie care determină schematizarea poziţiilor antitetice presupune un anumit stadiu al observaţiei tipologice. Compartimentarea, „clasează“ *ipso facto* literatura. Progresul real aparţine observaţiei specific estetice. Spiritul „paralelelor“ tradiţionale, are un caracter predominant psihologic, sociologic, istoric sau formal. O serie de „legi“ sînt înlocuite, în realitate, prin altele. Ceea ce introduce romantismul, în special german, este disocierea în adîncime a proceselor de creaţie, structurilor literare, finalităţilor divergente şi tipurilor de recepţie.

Alternativa devine originară, radicală în sens etimologic : anticii sînt „naivi“ — ingenui, senini, armonici, integraţi „naturii“ ; modernii —

---

[1] Charles Sorel, *op. cit.*, p. 1075, 1113 ; Pascal, *op. cit.*, p. 305, 307, 309 ; Montesquieu, *Lettres persanes*, XXXVI ; Voltaire, *Les Anciens et les Modernes, ou la toilette de Madame de Pompadour ;* Marivaux, *La fausse suivante*, I, 61 ; G. B. Vico, *op. cit.*, XII ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 242—243, 360—361, 383, 483 ; Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, II, Daumier (*op. cit.*, p. 1006).

„sentimentali", cu unitatea interioară pierdută, în căutarea idealului alienat, teoria lui Schiller, din *Über naive and sentimentalische Dichtung*. După Fr. Schlegel, poezia antică este : obiectivă, dezinteresată (în accepție kantiană), perfectă ca formă, impersonală, exprimată în genuri pure, eliberată de considerații didactico-morale ; cea modernă : subiectivă, artificială, „interesantă", „caracteristică", „manierată", impură (confuzie de genuri, scopuri, frumos și urît), anarhică (lipsită de legi) ; obiectivul final este cuprinderea individualului, aspirația spre infinit, *Sehnsucht*. Alte texte vorbesc de : frumusețea ideală—plastică, opusă celei istorice—pitorești ; de sinteză unitară, contrazisă de o „masă de schițe, studii, fragmente... materiale poetice" ; de *Naturpoesie* (antică) și *Kunstpoesie* (modernă), *natürliche Bildung* și *Künstlerische Bildung*, cu genuri reprezentative : tragedia și romanul (*Lyzeum Fr.*, 4 ; *Atheneum Fr.*, 146). Paralela continuă pe două coloane la Goethe, în *Shakespeare und kein Ende* (1813—1816). Spiritul antic ar fi : naiv, păgîn, eroic, realist, supus necesității ; cel modern : sentimental, creștin, romantic, idealist, liber, *wollen* fiind opus lui *sollen*. Alte determinări interesante, în aceeași sferă, apar la Grimm : opoziția dintre inocentul inconștient (clasic) și conștiința lucidă (modernă) ; Coleridge : individualism, predilecție pentru caracteristic, noutate izbitoare, implicarea afectivității, excitarea curiozității, formă neîngrijită — la moderni ; predilecția pentru *artă*, finețe, simplitate, prefecțiune — la clasici. Nu poate fi omisă nici disocierea hegeliană între conflictele obiective, supraindividuale ale tragediei antice, și pasiunea personală, „scopul subiectiv" al poeziei moderne, preocupată „în genere de soarta unui anumit individ și caracter în condițiuni speciale".[1] Alte definiții, mai vechi

[1] Schillers *Werke* (Leipzig und Wien), VII, p. 440—519 ; Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e studi di estetica*, tr. it. (Firenze, 1967) p. 19, 70, 230 ; o sinteză : René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), II, p. 11, 29, 287 ; *Meisterwerke Deutscher Literaturkritik* (Berlin, 1956), I, p. 413 ; S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XVI (London, 1965), p. 181—184 ; Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), II, p. 604—607.

sau mai noi, : spirit „geometric“ și de „finețe“, „sănătos“ — „bolnav“, „dionisiac- apolinic“ etc. ne reîntorc într-o sferă de idei cunoscute. Se observă de la o anume fază, o circularitate inevitabilă a tipologiilor, cu răsfrîngeri, la stadiul locului comun, și în literatura noastră. La I. L. Caragiale, de pildă, piesele se împart în : primitive și moderne, simple și complexe, naive și „rafinate“. De fapt, adaogă el, numai în „frumoase“ și „proaste“[1]. Criteriul estetic pur anulează, deci, tipologia.

Meritul acestor diviziuni rămîne însă fundamental, deoarece ele dau definiții filozofice, estetice și structurale unor realități empirice ; introduc criterii în masa fenomenelor aparent haotice ; descoperă o ordine ascunsă, superioară, un antagonism de esență, acolo unde ochiul superficial vede doar o banală polemică și competiție literară.

VI. Rupt într-un mod atît de brutal și, după toate indiciile, iremediabil, dialogul dintre clasic și modern nu încetează. Dimpotrivă, el continuă în mod necesar, în ciuda unei situații profund ambigui și, în aparență, inextricabile. Noțiunile nu sînt nici disociabile, nici ierarhizabile. Conceptul de „clasic“ nu poate fi gîndit decît în opoziție cu „modern“ și invers. Planurile se întrepătrund, se completează, se asociază și se disociază gradual, parțial, pentru a se reface la un etaj superior. Noțiunile și realitățile clasice și moderne în același timp se exclud și cooperează. Deci, nu mai poate fi vorba a demonstra *azi* superioritatea absolută a principiului *clasic* sau *modern*, cînd ambele poziții se dovedesc deopotrivă de valabile, viabile, legitime, egale în drepturi. Este chiar absurd a te declara în continuare *anti-clasic* sau *anti-modern*, partizan exclusiv al tradiției sau al inovației, apologet al „vechiului“ sau „noului“, cînd adevărul este de partea reciprocității, nu a exclusivismului ; a interdependenței, nu a autonomiei și autarhiei ; a sintezei, nu a opoziției iremediabile ; a calității egale, nu diferențiate ; a coexistenței ideale, nu a specia-

---

[1] I. L. Caragiale, *Ceva despre teatru*, 1896 (*Opere*, Buc., 1965, IV, p. 601—602).

lizării. S-a observat, de altfel nu fără maliție, că toate viciile și valorile actuale se regăsesc în antichitate și invers.

Curiozitatea stă în faptul că mai toate aceste realități sînt bine observate încă din perioada *Querelle-i*, care a gîndit în esență aproape tot ce se putea gîndi despre această situație dialectică.

1. Dacă aceeași „pastă a naturii" (cum se exprimă Fontenelle) modelează deopotrivă pe clasici și moderni, diferențierea calitativă își pierde îndreptățirea. Situație care determină cumpăna dreaptă, viziunea echilibrată, fără blam excesiv și elogiu exagerat. Nici dispreț, nici superstiție, ci distanță egală între extreme, o atitudine de arbitraj și conciliere superioară. Admirația nu trebuie să atragă injustiția, emulația n-are dreptul minimalizării. Lectura atentă a textelor descoperă că atît „clasicii" (Boileau, La Bruyère etc.), cît și „modernii" (La Motte, Marmontel etc.) pledează pentru *aceleași teze.*[1] Ca totdeauna, adevărul se află undeva la mijloc. Obiectivitatea, bunul simț și rațiunea exclud exclusivismul.

2. Marea realitate rămîne în orice împrejurare aceasta : *modernii de azi sînt clasicii de mîine.* Văzuți de la Roma, oratorii antici devin vechi *(senes)*; văzuți de la Atena sînt tineri (Cicero, *Brutus*, 39). Modernii înlocuiesc alți „moderni". Fenomenul se observă încă în primul secol al literaturii latine. «Cu cît antichitatea îmbătrînea, cu atît mai mult ea avea nevoie mai mare de un cuvînt care să traducă noțiunea de „modern"» (E. R. Curtius). Totul depinde de deplasare în timp și optică istorică. „Latinii erau moderni față de greci", acest lucru îl știe și Fontenelle. Cîndva vom fi cu toții „antici". „Tinerii" devin, fie că vor sau nu „„bătrîni". Este legea inevitabilă a istoriei, care depășește și, în același timp ,tezaurizează. Tot ce este dat la spate primește o semnificație istorică egală. În felul acesta, „după o lungă serie de secole", modernii vor

---

[1] La Bruyère, *Discours sur Théophraste* (*op. cit.*, p. 3, 11—12) ; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 18—19, 24—25 ; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 58, 305.

deveni „contemporanii grecilor și latinilor". Tot Fontenelle o spune, în a sa *Digression sur les anciens et les modernes* (1688). „Pentru ce să elogiem ca antici ceea ce Grecii în Atica lor, admirau ca noutăți" ? se întreabă și Saint-Évremond[1].

3. Clasic și modern definesc *valori de relație*. Concluzia deplasării și relativizării continui a celor două concepte se impune de la sine. „Modern" și „clasic" înseamnă în istoria literaturii mereu altceva. Noul se învechește, se clasicizează, în timp ce clasicul se modernizează, mișcare alternativă, pendulară, în funcție de schimbarea condițiilor și contextelor istorice.

Debutul, firește, îl face tot... antichitatea. Ce trece drept „modern" la Roma, este de mult „vechi" la Atena. Ce s-a ales din „versurile vechi" ale lui Ennius, care au fost la vremea lor „noi" ?, se întreabă Cicero. Autorii creștini, indiscutabil noi față de literatura antică, fac încă în Evul Mediu, figură „veche", deci clasică. În Renaștere, medievalii își pierd cititorii din cauza vechimii. În secolul al XVI-lea, genul „romanzo" constituie pentru Giraldi Cinthio și partizanii săi o „noutate". Pentru Voltaire, două secole mai tîrziu, același gen trece drept depășit. Marele adevăr este acesta și Charles Sorel îl formulează cu toată claritatea : „Toate noutățile surprind la început", pentru a sfîrși prin a fi acceptate. În perioada Contra-reformei, iezuiții fac figură „modernă". Azi, ei constituie o apariție anacronică, perimată. Ceea ce lui Winckelmann, în secolul al XVIII-lea, îi apare „nou", deci „modern", în pictură și sculptură, azi trece — și pe drept cuvînt, nu numai „clasic" dar și „clasicizant", deci total învechit. Și așa mai departe, la nesfîrșit. Despre *Niște idei nouă și cu toate acestea foarte vechi,* scrie la noi și Heliade. Este un adevărat loc comun, reluat periodic. În plină perioadă simbolistă, N. Davidescu propune o serie de *Variații împrejurul clasicismului*

---

[1] Pascal, *op. cit.*, p. 310 ; Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 290 ; E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 305—307 ; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 62—63, 67.

de mîine. Ulterior, B. Fundoianu : *Spre clasicismul cel nou*[1]. Despre modernitatea și actualitatea clasicilor se discută în presa noastră literară pînă la abundență, ca să nu spunem saturație. Clasicii sînt „clasici" fiindcă sînt „moderni", permanenți, actuali, asimilabili pe o latură sau alta sensibilității contemporane. În timp ce elogiul clasicităților constituie un fenomen de conformism, modernii în faza lor inițială sînt sau par inovatori. Pînă cînd, înghițiți și ratificați de istorie, devin la rîndul lor obiectul unui nou conformism. Este „ironia" lor secretă și eternă.

Mișcarea inversă, de modernizare succesivă a clasicilor, prin preluare de funcții noi, mereu schimbate, se verifică în egală măsură. Arhaizanții antichității se considerau spirite tradiționaliste. În realitate, ei sînt „modernii" epocii lor. Programul tinde la deprecierea ideii de limbă și operă clasică (exces de „artă", filologie, erudiție). În Evul Mediu se reține situația subiectelor „noi" tratate de „vechi" (Mathieu de Vendôme). Umaniștii Renașterii se proclamă „novatori" (G. Budé). Recuperarea antichității, descoperirea și reactualizarea textelor vechi, constituie o operație efectiv inedită, fără precedent egalabil. Rezultatul duce la o adevărată răsturnare de valori, la eliminări și substituiri în cîmpul clasic : textul Bibliei este opus Patrologiei, Virgiliu tinde să înlăture pe Homer etc. Imitația clasicizantă a Pleiadei constituie și ea o noutate, o îndrăzneală estetică. Clasicii ‚marelui secol" la rîndul lor, prin reacțiune față de Pleiadă, sint novatori și principiile lor estetice reprezintă, efectiv, acte de progres. Unele expresii noi introduse în circulație (*„nouveaux Latins"*, *„Attiques modernes"*) demonstrează același spirit. Apare o „antichitate modernă", machiată, trucată, stilizată, adaptată modei zilei. După cum există și o altă versiune, a valorilor clasice ignorate, recunoscute „moderne" prin revendicare : „virtutea" păgînilor, de pildă (La Mothe Le Vayer). Se constată și un alt fenomen : al transferului retroactiv, care determină formule semi-paradoxale, gen : „Bunul gust

[1] *Curierul românesc*, nr. 162/1839 ; *Versuri și proză*, nr. 1/1914 ; *Azi*, nr 5/1932.

al unui *honnête homme* antic." (Saint-Evremond). Întregul vis neo-clasic european, care trece *dincolo* de clasicismul francez, îndărăt la izvoarele antice, echivalează cu o adevărată „modernizare" literară. De altfel, neo-clasicii formulează unele din argumentele pro-moderne cele mai valabile. În perioada romantică miturile vehiculează idei moderne.[1] Descoperirea „dionisiacului" și „iraționalismului" antic recuperează, fără îndoială, o *altă* antichitate, dar firul nu se rupe. Punerea insistentă în valoare a persistenței mitului în epoca modernă are aceeași funcție.

4. În *planul strict estetic*, inconsistența disputei este și mai evidentă. Conceptele de „clasic" și „modern" sînt subordonate ideii fundamentale de artă și în cîmpul artei toate creațiile realizate sînt și rămîn calitativ egale, la fel de legitime. Orice creație definind un absolut, „modernul" nu poate constitui un progres față de „clasic". În ambele sfere au apărut opere „bune, în toate genurile" (Dryden). Pe de altă parte, opera literară fiind o structură, o construcție unitară, indisociabilă, introducerea clasificării în baza unui „fond" clasic și unei „forme" moderne (sau invers), poate avea doar o valoare tipologică sau morfologică nu una pur estetică.. „În literatură... nu există decît bun sau rău, frumos sau diform, adevărat sau fals", categorii superioare „clasicului" și „romanticului", termeni „convenționali". „Falsă" ori „frumoasă" poate fi deci, după V. Hugo, orice operă clasică sau romantică, noțiuni subordonate, nespecifice.[2]

---

[1] Vasile Florescu, *op. cit.*, p. 56, 62—63, 70, 207 ; Eduard Faral, *Les arts poétiques du XII-e et du XIII-e siècle* (Paris, 1924), p. 109, 180 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 51, 53, 56, 69—72, 253, 359—361, 409 ; René Bray, *op. cit.*, p. 12, 113, 161 ; La Mothe Le Vayer, *De la vertu des paiens* (Paris, 1642), p. 2—3 ; René Canat, *L'Hellénisme des romantiques*, (Paris, 1953), II, p. 287, 289.

[2] John Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, 1668—1684 (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 602) ; V. Hugo, *Préface* (1824), la *Odes et Ballades (Oeuvres*, Paris, 1843, I, p. XXI—XXII).

5. Se face mare caz de colaborarea dintre *tradiție* și *inovație*, de necesitatea inovării fondului tradițional, de „clasicizarea" actualității. Se uită însă adesea (în secolul al XVII-lea ca și azi, de altfel !), că nici o creație nu este practic posibilă fără un punct de plecare anterior, tradițional. Nimeni nu poate crea suspendat în aer, fără un minimum de continuitate și aderență conformistă. A fi epigon este una ; creator original, în prelungirea unui fir tradițional, care poate fi descoperit oriunde, în cea mai deplină libertate, cu totul alta. Recunoașterea acestui fenomen obiectiv și universal înlătură, încă odată, orice falsă alternativă. Creatorul la stadiul „clasic", realizat exemplar, „simpatizează" deopotrivă (o recunoaște și Goethe) cu „trecutul și prezentul". În *Faust* (II) el oferă demonstrația propriei teorii. Romanticii, atît de moderni sub numeroase aspecte, asimilează, integrează și continuă efectiv clasicismul. D-na de Stäel visează, în fond, aceeași sinteză de „nou și „vechi", de „nord" și „sud", pe care ar dori s-o patroneze (*De la littérature*, II, ch. V.). Chateaubriand se crede „clasic" și se arată surprins că a putut da naștere școlii romantice, moderne. La fel raționează și V. Hugo : „Ceea ce (unii) numesc romantism include toate aptitudinile, geniul grec între altele". O serie de manifeste franceze neo-clasice („Școala romană franceză") și umaniste de la sfîrșitul veacului trecut, fac din sinteza clasică-romantică principiul lor de bază. Unii critici ca Thibaudet apără aceeași idee.[1]

---

[1] Goethe, *Literarischer Sansculottismus*, 1795 (*Meisterwerke Deutscher Literaturkritik* I, p. 387) ; J. P. Eckermann, *op. cit.*, 25 ian. 1827, p. 221, 251 ; S.T. Coleridge, *op. cit.*, p. 185 ; Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques* (Paris, 1952) ; Henri Peyre, *L'Influence des littératures antiques sur la littérature francaise moderne* (New Haven, 1941), p. 62—63 ; René Canat, *op. cit.*, p. 274 ; Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, 1886—1914 (Paris, 1966), p. 47, 73, 91, 120, 196 ; Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (Paris, 1938), p. 252.

De altfel, nici istoria literaturii nu îngăduie astfel de distincţii radicale. O serie de momente „clasice" şi „romantice", succesive sau simultane, nu pot fi nici separate, nici riguros compartimentate. Schema tradiţională (antici-moderni, clasicism-romantism), preluată din literatura franceză, mai precis din istoria literară franceză universitară, nu se verifică în nici o altă literatură. Peste tot se observă interferenţe, coexistenţe, suprapuneri, de planuri „clasice" şi „moderne". Ar fi deci cazul ca astfel de „periodizări" artificiale, profund belfereşti, să dispară şi la noi odată pentru totdeauna.

Sincronice, nu numai prin contaminare ci şi prin reluarea inevitabilă a unor situaţii universale, o serie de spirite româneşti propun aceeaşi soluţie, evident justă : „combinarea formelor antice cu inspiraţiile lumii moderne", preconizată de Al. Odobescu încă din 1854. Textul denumit de editor *Bazele unei literaturi naţionale* constituie, de fapt, primul nostru manifest bine organizat în acest sens. Ideea merită urmărită, deoarece face o frumoasă carieră. Macedonski acţionează în sensul „restabilirii legăturii distruse dintre prezent şi trecut", pentru o „trăsătură de unire dintre timpul nou şi clasicism" („subtilitatea cea mare"). Revendicarea „ditirambului" poeziei eline are pentru el aceeaşi semnificaţie. O etapă importantă este tentativa analogă a lui Ion Barbu : „În poezia mea, ceea ce ar putea trece modernism, nu este decît o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei : oda pindarică". Aceeaşi orientare şi la Al. Philippide[1].

6. Soluţia reală este, fără îndoială, *colaborarea* prin continuitate, recuperare şi înaintare, în spiritul solidarizării istorice şi perspectivei infinit deschise. Clasicul anticipează modernul, spiritul modern recuperează şi absoarbe, prin asimilare, valorile clasice. De aceea, nu poate

[1] Al. Odobescu, *Pagini regăsite* (Buc., 1965), p. 14—15 ; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 602, 631—632 ; Ion Barbu, *op. cit.*, p. 43 ; Al. Philippide, *Studii de literatură universală* (Buc., 1966), p. 223, 228.

fi vorba nici de concurență, nici de infatuare, ci de dubla tensiune a integrării retroactive și a propulsării de pe o solidă bază de lansare. În această concepție, elanul creator implică stimulare prin acumulare, impulsionare sub presiune, conștiința marilor permanențe asimilate, apoi depășite. A nu acționa decît *prin* și *după* experiența, ratată sau realizată, a precursorilor, prin tentative parțial anticipate, în desfășurare neîntreruptdepășită, aceasta este marea lege a economiei și sensului efortului creator. Goethe, mulți romantici în căutare de arbore genealogic literar, Baudelaire, cu al său vers admirabil : *Dans le présent le passé restauré !* pînă la modernii englezi care se regăsesc în poeții „metafizicieni" baroci[1], toți au aceeași fecundă intuiție : a creației care ia și dă trecutului, pentru a putea oferi ceva viitorului.

Problema „reconsiderării" clasicilor este la ordinea zilei, dar ea aparține de fapt mecanismului etern al culturii. Recuperarea programată, dirijată, a clasicilor, primește bune definiții încă în perioada *Querelle*-i care fixează jaloanele metodei : respect selectiv pentru antici, critică dreaptă pentru moderni, asimilare fecundă, cu o serie întreagă de definiții metafore : „imitație liberală", „înțelept înțeleasă", „distilarea sucului", „mierea albinei", „bună digestie" etc., „acordul regulelor antice cu plăcerile moderne" (Corneille), completarea lacunelor în sfera clasică, propulsare energică prin emulație. „Adevărata metodă de a învinge pe clasici este de a profita de toate elementele lor superioare", *exquis*[2] Idolatria partizană face loc admirației temperate, distributive și mai ales profitabile.

---

[1] Goethe, *op. cit.*, p. 387 ; Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 28, 56 ; Baudelaire, *Un fantôme*, II, *Le Parfum ;* Cleanth Brooks, *Modern poetry and the Tradition* (Chapel Hill, 1939), p. 220—229.

[2] Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 24—25, 65, 122, 223, 424, 540 ; René Bray, *op. cit.*, p. 165—167, 175 ; Waladislaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, (Paris, 1925), p. 152—153.

7. În locul rivalității propunem, în concluzie, *sinteza creatoare*, înlocuirea falsei opoziții prin construcția bivalentă, cu dublă integrare, în spiritul *Simfoniei clasice* a lui Prokofiev, a *Concertului în Fa pentru pian și orchestră* de Gershwin. Însăși formula tradițională a „imitației creatoare" implică : asimilarea, excluderea copiei, depășirea continuă a punctului de plecare, selectarea, autoconstrîngerea, renunțarea la conformismul docil, „acordul" integral, „combinația", deci sinteza. S-ar putea scrie un întreg studiu despre istoria și fenomenologia acestei tendințe organice de sinteză, cu o documentare impunătoare. Comprimăm, deocamdată, chiar în sensul acestei metode, o serie întreagă de texte, cărora le extragem doar esența[1]. Nota dominantă este realizarea artistică, ideea de „artă", care absoarbe și transcende atît noțiunea de „clasic", cît și de „modern", într-o sferă a echilibrului dinamic și universal. Creația presupune inserția simultană în trecut și viitor, convergența simultană a planului clasic și modern, o etapă de maximă personalizare a unui flux potențial, în proiecție infinită. Fără această rezultantă care cristalizează un moment de echilibru etern instabil, nu se poate vorbi de operă literară autentică. Noi credem în marea valoare a poziției medii. De altfel, întreaga perspectivă a acestor studii, scrise după o *altă metodă*, crește într-o viziune modernă despre trecutul ideilor literare, elaborată prin elemente clasice recuperate sintetic și reformulate critic, la nivelul conștiinței estetice actuale.

---

[1] Pascal, *op. cit.*, p. 305 ; Fr. Schlegel, *Lyzeum Fr.*, 55 ; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 211, 510 : René Bray, *op. cit.*, p. 165, 176.

Tudor Vianu:

ÎNCEPUTURILE IRAŢIONALISMULUI MODERN

Epoca noastră a fost martora uneia din cele mai adînci revoluţii filosofice din cîte cunoaşte istoria gîndirii europene. Convingeri vechi şi dintre cele mai bine întemeiate au suferit o răsturnare atît de radicală, încît ne găsim astăzi într-un punct cu totul opus aceluia de la care gîndirea filosofică a pornit în Antichitatea greacă şi sub semnul căruia a continuat să se dezvolte în tot acest timp. Vreme de două mii de ani şi mai bine, pentru toţi cugetătorii continentului nostru, sarcina filosofiei era să corecteze impresiile instabile şi particulare pe care le primim de la lucruri, descoperind în substratul lor realitatea statornică şi generală. Cum însă ceea ce este schimbător şi individual apare intuiţiei noastre nemijlocite despre lucruri, pe cînd ceea ce este permament şi general nu apare decît spiritului care cercetează, adică raţiunii discursive a omului, aceasta din urmă putea trece drept adevăratul organ al filosofiei. Fondul raţional al realităţii şi valoarea raţiunii omeneşti în sarcina cuprinderii lui sînt cele două axiome primite de quasi-unanimitatea filosofilor antici şi moderni.

Nu putem urmări aci îndelungul proces care a condus la compromitererea unor adevăruri care păreau atît de adînc înrădăcinate. Este însă necesar să spunem că pentru o mare parte a opiniei filosofice actuale, realitatea nu mai pare a se rezuma pe categorii permanente şi generale şi raţiunii nu i se mai recunoaşte nici dreptul de a investiga

adîncimile realului și nici puterea de a le cunoaște cu adevărat. Ceea ce am păstrat însă cu toții din felul filosofiei antice de a-și reprezenta lumea, este conștiința unei profunzimi a lumii, a unui plan mai adînc și al unui plan mai superficial al lucrurilor, a unei esențe și a unei aparențe, într-un cuvînt conștiința despre ceea ce Nietzsche numea o dată „ambiguitatea realului". În acest cadru identic, gîndirea filosofică a ajuns însă la puncte de vedere care se opun cu totul celor pe care le-am amintit. Pentru mulți gînditori, ai timpului, esența lucrurilor nu mai este statornică și generală, ci mobilă și particulară. A privi în adîncime, nu mai înseamnă a surprinde permanentul în trecător și generalul în particular ci, tocmai dimpotrivă. Revelația fluenței și individualității, lucrurilor pare a fi rodul unei străbateri mai profunde în natura realității. Rațiunea generalizatoare încetează a mai fi în aceste condiții, adevăratul organ al cunoștinței filosofice. Funcțiunile ei sînt mai degrabă practice, căci acțiunea se desinteresează de subtilele deosebiri individuale dintre lucruri, neoprindu-se decît în fața asemănărilor dintre ele, însumabile în concepte generale și în raporturi universale între acestea. Dincolo de rațiune, limitată în funcțiunile ei la nevoile vieții practice, adevăratul organ al filosofiei pare a fi deci intuiția.

Am spus că nu putem urmări aci toate forțele vii ale istoriei care au condus la această răsturnare a perspectivei filosofice. Ar trebui să întreprindem în acest scop o cercetare pentru care ne lipsesc și spațiul și timpul. Sigur este însă că dacă am face-o, ar trebui să depășim cadrul mărginit al unei istorii a filosofiei, înțeleasă ca succesiunea genetică a sistemelor filosofice. Geneza iraționalismului modern nu trebuie căutată într-un anumit sistem de gîndire, unde ar fi apărut mai întîi și în forme mai timide, pentru a dobîndi treptat o conștiință de sine mai limpede și mai hotărîtă. Pentru ca iraționalismul modern să se nască, au fost necesare în primul rînd transformări adînci în

viața oamenilor, o prefacere esențială în poziția lor față de realitate. Numai o istorie a filosofiei înțeleasă ca o ramură a istoriei generale a civilizației omenești, adică așa cum ea nu e decît rare ori practicată, ar putea găsi răspunsul grelei întrebări pe care am indicat-o. Dar dacă ne oprim a urmări toate cauzele care au îndemnat la un moment dat pe oameni să afirme esența realității în formele ei mobile și individuale, în loc de acelea permanente și generale și să recunoască organul potrivit cuprinderii lor în intuiție și nu în rațiune, unele indicații putem da cu toate acestea. Vom fi aduși astfel a vorbi despre unii cugetători care n-au mărturisit niciodată o conștiință deplină a inițiativei lor, bogată în atîtea consecințe.

Printre cei dintîi cugetători moderni care au afirmat existența unui alt izvor al cunoștinței decît rațiunea și anume a unuia care amintește deaproape noțiunea contemporană a intuiției, este călugărul spaniol Baltasar Gracián, rectorul colegiului iesuit din Taragona. Baltasar Gracián este autorul cărții „El oraculo manual y arte de prudencia“ (1653), o lucrare cu mult răsunet în vremea ei, făcută din nou celebră în epoca noastră de Arthur Schopenhauer, care dă o traducere germană în 1832, publicată însă abia în 1862, prin îngrijirile lui Iulius Frauenstädt, sub titlul *Gracians Handorakel und Kunst der Weltklugheit.* Dar în afară de aceasta Gracián mai scrie o carte turnată într-un tipar devenit tradițional încă din timpul Renașterii. De cînd italianul B. Castiglione publicase renumitul său *Il cortegiano,* cu un secol și mai bine înainte (1528), era fixat modelul acelor tratate în care era descris portretul omului reprezentativ al timpului. Din acestea face parte și „El discreto“ al lui Gracián, una din lucrările lui azi mai puțin cunoscute. Dar pe cînd cartea lui Castiglione construia și recomanda portretul „curtezanului“, al omului de lume, așa cum el se dezvoltase în micile curți italienești ale Renașterii, sub îndoita influență a cavalerismului și a umanismului, Gracián ridică pe acel al omului practic, superior prin tactul lui, „el discreto“. În această substituire

de idealuri s-a văzut de fapt o lichidare a Renașterii. „Gracián pune în locul idealului științei și al educației artificios-artistice, scrie A. Bauemler, pe acel al omului mișcîndu-se activ în lume. Cunoștința practică de oameni începe a fi preferată teoriei și tactul, științei. Umanismul savant și viril este astfel disolvat de acea cultură de salon care poate degenera ușor în feminitate“.[1] Însușirea capitală a noului om ideal este gustul, în a cărui noțiune mi se pare a găsi tocmai anticiparea *intuiției* contemporane. Căci gustul este pentru Gracián călăuza intimă în cunoștința oamenilor și împrejurărilor, în mijlocul alunecării generale a principiilor și opiniilor din jurul nostru.

Împrejurări istorice explică această evoluție a idealului moral. Marele Conciliu din Trent (1545—1563), din ale cărui hotărîri pornise mișcarea de contra-reformă, crease ordinul iezuiților, cu însărcinarea specială de a milita pe lîngă șefii de state și cercurile conducătoare ale tuturor țărilor, în favoarea bisericii romane, atît de sguduită de reforma lui Luther. Pentru îndeplinirea misiunii lor, iezuiții au trebuit să se perfecționeze în acea artă a „cunoștinței de oameni“, care stă într-o largă măsură la originea psihologiei moderne. „Oracolul manual“ al lui Gracián este unul din fructele acestei silințe de a ceti mai afund în sufletul omenesc și de a ști să-l cucerești. Rezultatele ei au fost remarcabile. Un istoric al psihologiei ca M. Dessoir a putut cu bună dreptate trece cartea lui Gracián printre scrierile inițiatoare ale științei moderne a sufletului.[2] În forme variate și uneori sub o altă terminologie, revine aci caracterizarea puterii omului de gust de a ceti nemijlocit, cu scăpărare intuitivă, în sufletul semenilor săi. „Altădată, a ști să vorbești trecea drept arta artelor. Lucrul nu mai ajunge astăzi, căci trebuie să poți ghici, mai cu seamă atunci cînd este vorba de risipit unele iluzii. Nu poate trece drept cuminte, acel care nu înțelege

---

[1] A. Bauemler, *Kants Kritik der Urteilskraft,* I, 1923, pag. 19.
[2] M. Dessoir, *Abriss einer Geschichte der Psychologie,* 1911, pag. 8.

ușor".[1] „Cine este înzestrat cu privire ascuțită și judecată, devine stăpîn peste lucruri. În cea mai mare adîncime se pricepe a pătrunde și puterile unui cap știe să le despice deplin. Îndată ce zărește un om, îl înțelege și judecă ființa lui intimă. Observă și știe cu măiestrie să citească în adîncul lui cel mai tainic. Ia aminte cu ascuțime, pricepe temeinic și judecă drept".[2] „Trei lucruri fac pe omul minunat și sînt darul cel mai înalt al generozității divine : un geniu fertil, o inteligență adîncă și un gust superior și plăcut. Să pricepi just este o mare superioritate, dar una mai mare încă este să gîndești drept și să știi ce este bine... Sînt capete care răsfrîng lumină, întocmai ca ochii linxului, așa că ele recunosc mai bine, acolo unde întunerecul e mai mare...[3].

Dacă stabilim o comparație între feluritele teze ale lui Gracián, observăm că *gustul* desemnează atît facultatea unei cunoștințe intuitive, cît și aceea a unei drepte judecăți a meritelor și neajunsurilor cuiva, dar nu pe calea discursivă a rațiunii, ci tot prin scăpărare intuitivă. „Să găsești binele în orice lucru este fericirea bunului gust. Albina merge drept la dulceața necesară mierei sale și șarpele la amărăciunea otrăvurilor lui. Tot astfel gustul unora merge către bine și al altora către rău".[4] Cu acest din urmă înțeles ideea de gust, s-a răspîndit în veacul al XVII-lea. La Rochefoucauld îi dă o largă aplicație. „Există oameni, scrie el, cari au mai mult spirit decît gust și alții cari au mai mult gust decît spirit ; în gust este însă mai multă varietate și mai mult capriciu decît în spirit. Termenul acesta de gust are felurite semnificații, încît întrebuințîndu-l este ușor să te înșeli. Există astfel o deosebire între gustul care ne îndeamnă către lucruri și acela care ne face să cunoaștem și să discernem calitățile lor, ținîndu-ne de reguli.

---

[1] Gracians, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, ed. Kröner, pag. 17.
[2] Gracián, *op. cit.*, pag. 143.
[3] Gracián, *op. cit.*, pag. 70.
[4] Gracián, *op. cit.*, pag. 29.

Cineva poate iubi comedia, fără să aibă gustul destul de subţire şi delicat pentru a o judeca bine, după cum poţi avea destul de bun gust în judecarea ei, fără s-o iubeşti. Există gusturi care ne duc pe nesimţite către lucruri şi altele care ne tîrăsc prin forţa şi stăruinţa lor. Există oameni cari au gustul fals în toate şi alţii care îl au fals numai în anumite lucruri, avîndu-l drept şi just în cele care sînt pe măsura lor. Alţii au gusturi speciale, pe care le recunosc drept rele, fără să înceteze a le urma. Sînt unii cari au gustul nehotărît, încît numai întîmplarea îi decide : se schimbă din uşurinţă şi sînt atinşi de plăcere sau plictis, după cele ce aud de la prietenii lor. Alţii sînt totdeauna preveniţi ; sclavi ai propriilor gusturi, le respectă în toate ocaziile. Unii sînt sensibili la ce este bun şi izbiţi de ce nu este ; vederile lor sînt nete şi juste, încît motivul gustului pe care îl încearcă, îl găsesc în spiritul şi discernămîntul lor. Sînt unii cari, printr-un fel de instinct, a cărui cauză n-o cunosc, decid cu privire la lucrurile care le apar în cale şi nimeresc dintr-odată drumul cel bun".[1] Apropierea gustului de instinct, justificată de altfel şi de amintita comparaţie a lui Gracián, nu mai lasă nici o îndoială asupra dreptului pe care-l avem de a vedea în el o anticipare a intuiţiei în filosofia contemporană. Căci intuiţia nu este pentru Bergson altceva decît instinctul aplicat în cunoaştere, „instinctul devenit desinteresat, conştient de el însuşi şi capabil de a reflecta asupra obiectului său...".[2]

Un fapt capital al evoluţiei pe care o urmărim aci este aplicarea noţiunii de gust, ca valorificare intuitivă, în domeniile artei. B. Croce, care consacră problemei o cercetare foarte erudită, găseşte noţiunea de

---

[1] La Rochefoucauld, *Réfléxions diverses, X, Du Goût,* în vol. *Maximes,* ed. Larousse, pag. 143.

[2] H. Bergson, *L'Evolution créatrice,* ed. 1923, pag. 192.

„gust“ în întrebuințarea ei estetică, curentă încă din veacul al XVI-lea. „L'aver avuto in poesia boun gusto“, scrie Ariosto despre Împăratul August în *Orlando furioso* și cu același înțeles, termenul poate fi întîlnit la Varchi, Michelangelo și Tasso. Înțeles însă ca o facultate specială a sufletului, termenul nu apare, după Croce, decît sub influența lui Gracián, la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea. Mai înainte însă ca iesuitul Camillo Ettori (*Il buon gusto ne'componimenti rettorici,* 1696), Trevisano și Muratori (*Riflessioni sopra il buon gusto,* 1708) să-l fi înscris în fruntea unui tratat, el se găsește la moraliștii francezi. Citatul din 1688, pe care Croce îl spicuiește în La Bruyère nu este decît unul din multele care pot fi culese în literatura timpului.[1] Mai vechi în tot cazul sînt reflecțiile consacrate bunului gust artistic de către Pascal, care îl înțelege ca facultatea capabilă să perceapă raportul de adaptare dintre un anumit lucru și natura noastră. A avea bun gust, pentru Pascal, înseamnă a resimți plăcere la lucrurile constituite după modelul acestui raport și neplăcere pentru acelea care îi contravin. „Există, scrie Pascal, un anumit model al plăcerii și frumuseții care consistă într-un raport dat între natura noastră, fie ea slabă sau puternică, și lucrul care ne place. Tot ce este alcătuit în conformitate cu acest model ne convine, fie acestea casă, cîntec, discursuri, versuri, proză, femei, păsări, arbori, camere, haine etc. Tot ce nu este făcut potrivit cu acest model displace acelora cari au bun gust“[2]. Interesul acestui citat este capital, dacă observăm că peste două sute de ani mai tîrziu, cînd Im. Kant încearcă să fundeze judecățile de gust, adică tocmai judecățile estetice, el se întoarce de fapt la formula lui Pascal. Judecata de gust, spune Kant, nu este determinată de un scop

---

[1] B. Croce, *Esthétique comme science de l' expression et linguistique générale,* tr. fr., pag. 186 urm.

[2] B. Pascal, *Pnsées,* Ch. IX, XXV, ed. Charpentier, pag. 211.

obiectiv. Un obiect nu ne apare frumos pentru că realizează scopul lui, ci pentru că este acordat cu puterile intelectuale în noi. Găsim frumoase obiectele care prin constituția lor, în același timp variată și unitară, satisfac deopotrivă și într-un mod armonios, imaginația și inteligența noastră. „Judecata de gust, scrie Kant..., privește raportul dintre facultățile intelectuale, întrucît sînt determinate de o anumită reprezentare".[1] Frumusețea n-ar fi, așadar, decît expresia unui raport fericit dintre noi și lucruri și gustul nimic altceva decît facultatea capabilă să-l perceapă. Astfel de vederi sînt în mod evident anticipate de Pascal și este de mirare cum niciunul din comentatorii lui Kant nu s-au oprit, după cîte știm, în fața acestei filiații de idei.. Nici V. Basch, nici Bauemler, care au dat cercetările cele mai amănunțite asupra antecedentelor esteticei lui Kant, n-au surprins această legătură cu Pascal.

Clasicismul francez dă însă gustului și un alt obiect decît acel raport de adecuare dintre lucruri și sufletul nostru, despre care vorbește Pascal și anume acea „delicatese" sau „je ne sais quoi", al cărei teoretician este un alt iesuit, părintele Bouhours. Inițiativa lui Bouhours este cu atît mai importantă, cu cît ea apare în vremea suveranității lui Boileau, care recunoscuse în „adevăr" obiectul propriu al artei : „Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable". O evoluție se produsese totuși în spirite, de vreme ce Bouhours putea constata că pe cînd în timpul lui Coëffetau și Malherbe se vorbea de un spirit *just*, de un raționament *just*, de o vorbire *justă*, oamenii vremii lui preferă să lege toate aceste substantive cu atributul *delicat*.[2] Adevărul și justețea urmă-

---

[1] Im. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. Reclam, pag. 66.

[2] P. Bouhours, *Entretiens d' Ariste et d'Eugène*, 1671, retipărite în *Collection des Chefs d'Oeuvre méconnus*, cu o introducere și note de R. Radouant, 1920, pag. 81.

rite cu prea multă insistență duc la trivializarea gîndirii și din această primejdie, spiritul nu se poate mîntui decît învăluindu-și cugetările lui, făcînd adică să transpară adevărul lor printr-un voal de falsitate, așa cum se întîmplă de fapt în „ironie“, „echivoc“ sau „metaforă“ și „hiperbolă“, tot atîtea procedee ale *delicateței*. Delicatețea, astfel analizată de Bouhours în lucrarea sa din 1687[1], nu se dispensează de rațiune, ci numai o inhibează în funcțiunile ei prea luminoase. Mai hotărît în afirmarea fondului irațional al artei și frumosului se dovedește Bouhours în analiza expresei „je ne sais quoi“, motivul tainic al atracției pe care o exercită asupra noastră unele persoane și unele aspecte ale naturii și artei.[2] Cu această ocazie ne oferă Bouhours și o privire asupra originilor expresiei. Italienii și spaniolii, „națiunile cele mai misterioase“, par a o fi găsit mai întîi, încît scrierile lor abundă în astfel de „non sò che“, pe care Bouhours nu uită să le identifice și la Gracián. Misterul intrase în adevăr în arta europeană o dată cu *barocul* italian și spaniol al veacului al XVII-lea. În cuprinsul acestui curent artistic, pictorii bolognezi, un Caravaggio, un Guido Reni încep a folosi clar-obscurul, în timp ce sculptorul italian Bernini sau pictorii spanioli Ribera sau Zurbaran se specializează în expresia sentimentelor adînci și misterioase, cum sînt acelea ale martiriului și extazului religios. Italienii și spaniolii puteau fi în cazul acesta considerați ca „națiunile cele mai misterioase“, ca unii care revărsaseră mai întîi în lumea de clarități constituită în Renaștere, primul val de misticism și irațional. Din Italia și Spania, valul cuprinde apoi și Franța, unde întîlnim expresia caracteristic barocă de

---

[1] Cartea lui Bouhours, *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, 1687, retipărită la Amsterdam în 1719, a devenit azi foarte rară. Asupra ei vd. analiza lui H. von Stein, *Die Enstehung der neuren Aesthetik*, 1886, pag. 86 urm.

[2] Bouhours, *Entretiens d' Ariste et d'Eugène*, p. 194 urm.

„je ne sais quoi“, chiar la un poet atît de pătruns de raţionalismul cartesian, cum a fost Corneille. Bouhours citează în această privinţă versurile din Rodogune (I, 5) :

Il est des noeuds secrets, il est des sympathies
Dont par le doux rapport les âmes assorties
S'attachent l'une à l'autre et se laissent piquer
Par ces *je ne sais quoi* qu'on ne peut expliquer.

Atributul de *je ne sais quoi* este în adevăr un mister, ceva „atît de delicat şi de imperceptibil că scapă inteligenţei celei mai pătrunzătoare şi subtile, astfel că spiritul omenesc care cunoaşte ce este mai spiritual în îngeri şi mai divin în Dumnezeu, nu-şi dă seama de unde vine farmecul obiectului sensibil care ne atinge inima“.[1] Raţiunea filosofilor este deci neputincioasă a explica această valoare cu adevărat iraţională. Totuşi unele explicaţii, interesante prin tot viitorul pe care îl cuprind în ele, se încearcă în paginile care urmează : „Socotesc, spune Eugen, unul din personagiile care discută în dialogul lui Bouhours, că dacă sufletul nu vede trăsătura care îl atinge în aceste întîlniri, lucrul se datoreşte faptului că efectul ei este atît de prompt încît n-are timpul de a-l observa. Căci, dacă ai luat seama, tot ce se mişcă cu o viteză extremă nu se vede. Astfel săgeţile, glontele muschetei, ghiulele tunului şi loviturile fulgerului trec prin faţa ochilor noştri fără să le observăm. Toate aceste lucruri sînt vizibile în ele însele, însă mişcarea care le duce le răpeşte privirilor noastre“.[2] Poate, în sfîrşit, că misterul căutat provine numai din adaosul pe care-l acordă imaginaţia lucrurilor învăluite.[3] Astfel de-

[1] Bouhours, *op. cit.*, pag. 199.
[2] Bouhours, *op. cit.*, pag. 200.
[3] Bouhours, *op. cit.*, pag. 204.

explicații rămîn însă cu totul episodice în dialogul lui Bouhours, care preferă să păstreze misteriosului „je ne sais quoi", farmecul inefabil al tainei lui.

În același fel îl resimt apoi toți contemporanii lui Bouhours, nu numai Corneille, pe care acesta îl citează, dar și un Pascal. Autorul celebrelor *„Cugetări"* este un alt spirit de seamă al veacului al XVII-lea, pe care progresul meditației l-a adus la descoperirea forțelor iraționale ale sufletului omenesc. Pe acestea din urmă le cuprinde Pascal în noțiunea de „coeur", a cărei antiteză cu rațiunea a simțit-o și exprimat-o cu o limpezime neegalată de nimeni în vremea sa, „Inima are rațiunile ei, pe care rațiunea nu le cunoaște, scrie Pascal. Afirm că inima iubește ființa universală sau se iubește pe sine în chip natural, după cum se dăruiește uneia sau alteia și se închide față de una sau de alta, după propria alegere. Dacă ai respins pe una și ai păstrat pe cealaltă, ai făcut-o oare din motive ale rațiunii ? Inima simte pe Dumnezeu și nu rațiunea. Iată ce înseamnă credința : Dumnezeu sensibil inimii, nu rațiunii".[1] Toate formele iubirii, nu numai aceea a Divinității, țin de ordinea irațională a inimei, încît Pascal putea observa că „nimeni nu poate dovedi că, trebuie să fie iubit, expunînd în ordine cauzele iubirii, căci lucrul ar deveni ridicol".[2] Cauzele iubirii stau într-un „nu știu ce", pe care nimeni nu-l poate cuprinde cu mintea. „Cine ar dori să cunoască din plin vanitatea omului n-are decît să considere cauzele și efectele iubirii. Cauza este un „nu știu ce" și efectele lui sînt înspăimîntătoare. Acest nu știu ce, un lucru atît de mărunt încît nimeni nu-l poate recunoaște, sguduie pămîntul și pe stăpînitorii lui, armatele și lumea întreagă. Dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai scurt, toată fața pămîntului s-ar fi schimbat".[3] Niciodată Pascal n-a vorbit în aceiași ter-

---

[1] Pascal, *op. cit.*, IX, 19, pag. 209.
[2] Pascal, *op. cit.*, IX, 20, pag. 210.
[3] Pascal, *op. cit.*, VIII, 29, pag. 196.

meni de mizeria condiției omenești. Căci vanitatea omului, adică neantul și slăbiciunea lui i-au apărut altădată împreună cu măreția prin care omul se ridică deasupra forțelor distrugătoare ale naturii, întrucît le cunoaște și înțelege. Cîtă vreme luminile rațiunii nu-l părăsesc, nefericirea sa cunoaște mîngîierea. „Omul nu este decît o trestie, cea mai slabă din natură, dar o trestie gînditoare". Numai întîlnirea cu forțele iraționale ale vieții vădesc nimicnicia noastră totală.

Importantă pentru dezvoltarea problemei pe care o urmărim aci este și deosebirea pe care o stabilește Pascal între „spiritul de geometrie" și „spiritul de finețe". Obiectul unuia este mai simplu, al celuilalt mai complex. Unul se îndreaptă către principii limpezi și puține la număr, celălalt are de-a face cu principii mai numeroase și cu unități complexe. Oricui îi devin evidente principiile spiritului de geometrie, pe cînd spiritul de finețe mai mult simte decît vede principiile sale și sarcina de a le face sensibile, aceluia care nu le simte el însuși, este infinită. În sfîrșit, spiritul de geometrie este mediativ, înaintează odată cu progresul raționamentului, pe cînd spiritul de finețe cuprinde dintr-odată unitatea complexă a obiectelor sale[1]. Între discursivitatea rațiunii și imediatitatea intuiției deosebirea nu putea fi făcută mai bine. Cu diferențierea între spiritul de geometrie și finețe, Pascal deschide o nouă poartă iraționalismului modern. Căci limitînd rațiunea în funcțiunile sale și aceasta chiar pe terenul cunoașterii, locul se lărgea cu atît mai mult pentru forțele iraționale ale sufletului. Reacțiunea lui Pascal era dintre cele mai necesare. În adevăr, veacul lui Descartes amenința să culmineze într-un raționalism căruia i se ascundeau laturi importante ale naturii și culturii omenești. Publicul contemporan s-a amuzat multă vreme de exclamația unui savant, în care Brunschvicg crede a recunoaște pe matematicianul Roberval, care ieșind de la reprezentarea tra-

---

[1] Pascal, *op. cit.*, IX, 12, pag. 202.

gediei *Polyeucte*, s-ar fi întrebat cu o rară mărginire de spirit : „Ce dovedește aceasta ?".[1] Astfel de întrebări deveneau imposibile după contribuția lui Pascal. Afirmarea drepturilor „inimii" și ale „spiritului de finețe", cu orientarea lor către cuprinderea totală a realităților complexe, echivala cu o restaurație a omului, amenințat de direcția exclusivistă pe care o lua cartesianismul.

Comparate cu rezultatele cîștigate în timpul clasicismului francez, teoria leibnizeană a ideilor, în care se vede uneori prima tresărire a iraționalismului modern, nu este decît un produs tardiv, avînd simpla valoare a unei sistematizări. Descoperirea micilor percepții (les petites perceptions), mulțumită căreia se putea afirma că viața sufletească se continuă și în afară de conștiința rațională, a fost făcută de fapt de scriitorii care au legat un înțeles de expresiile „gust" și „je ne sais quoi" și în cele din urmă de Bouhours. Cu referire la aceștia scrie Leibniz în prefața uneia din scrierile sale capitale : „Micile percepții au o însemnătate mai mare decît credem. Ele sînt acelea care formează acel je ne sais quoi, acele gusturi și imagini ale calităților, sensoriale, limpezi în totalitate, dar confuze în părțile lor".[2] Descartes asociase atributele *clarității și distincției*, făcînd din întrunirea lor semnul evidenței raționale. Este meritul lui Leibniz de a fi disociat între aceste însușiri, arătînd că există idei *clare*, întrucît spiritul le recunoaște și discerne cu ușurință, dar care nu sînt și *distincte*, întrucît părțile care le compun nu pot fi bine întrezărite. Pentru a dovedi posibilitatea unor astfel de idei în același timp *clare* și indistincte, sau *confuze*, Leibniz citează încă odată exemplul acelui je ne sais quoi, de care scriitorii

---

[1] L. Brunschvicg, *Le Génie de Pascal*, 1924, pag. 47.

[2] Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, redactate încă din 1704, dar publicate postum abia în 1765, ed. Flammarion, pag. 15.

francezi ai timpului făceau atîta folosință.[1] Bouhours putea fi deci combătut cu propriile sale arme, ceea ce Leibniz nu pregetă să facă, atunci cînd observă că sînt unele cugetări care nu trebuiesc analizate cu prea multă scrupulozitate, după cum operele picturii nu trebuiesc privite din prea mare apropiere, așa cum i se întîmplă totuși uneori autorului operei *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esjrit.*[2] Dar dacă Leibniz afirma existența unor idei clare în totalitate, dar confuze în părțile lor, lucrul devenea posibil și sub influența observațiilor pe care Pascal le făcuse asupra spiritului de finețe, al cărui obiect sînt tocmai acele lucruri atît de complexe, încît mintea le poate cuprinde în întregul lor, nu însă și analiza în principiile simple care le compun. Ideile clar-confuze ale lui Leibniz nu sînt altceva decît „les choses de finesse“, despre care vorbise Pascal, ale cărui „Cugetări“ se găseau publicate într-o primă ediție încă din 1669.

Se poate spune că odată cu sfîrșitul veacului al XVII-lea bazele pe care avea să construiască mai departe iraționalismul modern erau puse. Mai multe forțe istorice au lucrat în această direcție. Mai întîi, spiritul contra-reformei care vrînd să cîștige și să fixeze în sînul bisericii turma credincioșilor, răscolită de fapta revoluționară a lui Luther, a inițiat acea artă de afecte intense și mistice, cu atîta înrîurire asupra imaginației contemporanilor și în care aceștia găseau prima experiență modernă a iraționalului. Tot din inițiativele contra-reformei pornea

---

[1] Leibniz, *op. cit.*, II, XXIV, 2, pag. 206. Cf. și observațiile lui Leibniz, asupra gustului, în legătură cu care nu lipsește nici comparația gustului cu instinctul, întîlnită mai sus sub pana lui La Rochefoucauld : „Gustul spre deosebire de inteligență consistă în percepții confuze... El este ceva asemănător cu instinctul... *(Recueil de diverses pièces,* pag. 285, cit. ap. H. Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik,* 1889, pag. 30). Asupra lui „je ne sais quoi“ ca o cunoștință clară și confuză Leibniz se exprimă în prima scrisoare către Arnauld (1686), publicată în traducere germană, sub titlul „Metaphysische Abhandlung“, vd. Leibniz *Hauptverke,* zuzammengesetzt und übertragen von G. Krueger, ed. Kröner, pag. 67.

[2] Leibniz, *op. cit.*, II, XI, 2, pag. 98.

ordinul militant al iezuiţilor, cu însărcinarea specială de a cîştiga asupra sufletelor, o putere care trebuia folosită în serviciul papalităţii. Iezuiţii alcătuiesc primul ordin „monden". Părăsind mînăstirile, ei se amestecă în viaţa curţilor şi saloanelor, desăvîrşind o artă a cunoştinţei de oameni, care făcu evidentă constatarea că în astfel de împrejurări, simpla raţiune nu ajunge. Nu este deci nici o mirare că în problema „gustului", primele contribuţii hotărîtoare apar sub mîna unor scriitori aparţinînd celebrei societăţi a lui Isus, cum este un B. Gracián, un Bouhours, un Ettori. La rîndul ei, cultura franceză de salon, aşa cum se putea dezvolta din spiritul unei societăţi de aristocraţi, centralizate în jurul regelui şi a curţii sale, cultivînd arta conversaţiei şi trăind o viaţă în care preocuparea de sine şi supravegherea altora juca un rol atît de însemnat, trebuia în chip firesc să ducă la acea ascuţire a simţului psihologic, căruia nu putea să nu i se releve mişcările mai subtile şi mai ascunse ale sufletului. În acelaşi timp formele de viaţă tradiţionale şi autoritative, în care oamenii trăiseră atîtea sute de ani, încep să se dizolve sub acidul criticii carteziene. Înseşi progresele raţionalismului ajută să elibereze pe individul autonom din cadrele care îl constrîngeau altădată. Omul care în judecata pe care o poartă asupra semenilor şi operelor se conduce de „gustul" său[1] şi care în faţa iubirii sub toate formele ei ştie că nu este călăuzit de motivele impersonale şi obiective ale raţiunii, ci de impulsiunile iraţionale ale naturii sale, este primul individualist deplin conştient de sine.

Din crearea problemei iraţionalului, prima ştiinţă care a tras foloase a fost estetica. Apariţia ei sub forma unei discipline sistematice, odată cu lucrările lui Alexandru Baumgarten la mijlocul veacului al XVIII-lea, este continuarea directă a desfăşurării de gînduri pe care am urmărit-o aci. Concepută ca o logică a cunoştinţei sensitive inferioare,

[1] Asupra gustului ca manifestare a individualismului modern, vd. şi A. Baeumler, *op. cit.*, pag. 2 urm.

estetica lui Baumgarten se desprinde din teoria leibnizeană a ideilor, ea însăși redevabilă mișcării literare a timpului său. Leibniz arătase în adevăr că impresia de je ne sais quoi este provizorie, urmînd ca ea să se risipească îndată ce spiritul ar descifra contextura obiectelor care o provoacă.[1] Nu cumva atunci impresiile confuze pe care le primim de la artă conțin o raționalitate implicită, deși învăluită? Bouhours o afirmase atunci cînd definea „delicatețea" ca un adevăr străluminînd prin falsitate. Ideea revine și la alți scriitori și timpului, de pildă la elvețianul Crouzas, pentru care gustul nu este decît o anticipare a rațiunii. Astfel pregătită, estetica lui Baumgarten putea apărea cu misiunea de a cerceta legile analoage rațiunei care conduc conștiința sensitivă în artă, acel *analogon rationis* despre care de-atunci s-a vorbit de atîtea ori. În felul acesta iraționalismul veacului al XVII-lea se dovedea a fi servit numai un material, pe care rațiunea dorea acum să-l prelucreze cu procedeele ei obișnuite. Nașterea esteticei moderne este produsul acestei încercări.

Din toate acestea se cuvine a trage o concluzie de un ordin mai general. Iraționalismul nu poate fi un regim spiritual permanent. Printr-o deprindere esențială a spiritului nostru, ajungem la un moment dat să reintegrăm rațiunea chiar în domeniile care pînă la un timp ni se par a-i fi interzise. Mai ales ființele orientate către cunoștință, trebuie în cele din urmă să recunoască rațiunii drepturile ei imprescriptibile. Căci un iraționalism dezvoltat cu ultimă consecvență sfîrșește în *trăire,* nu în *cunoștință.* Numai trăirea se poate îndestula în sentimentul confuz al realităților, în timp ce cunoștința dorește pînă la urmă să le stăpînească cu claritate și distincție. Nu vom tăgădui marele rol pe care iraționalismul l-a jucat de mai multe ori în dezvoltarea cugetării omenești. Prin contribuția lui, experiența noastră a fost treptat lărgită și aspecte pe care simpla rațiune nu le atinge s-au oferit meditației. Cine

---

[1] Leibniz, *op. cit.,* pag. 206.

devine atent la laturile iraţionale ale realităţii, face experienţa sa mai bogată şi mai adîncă. De asemeni, nu vom nega că anumite probleme cum sînt acelea în legătură cu sentimentul, cu individualitatea sau cu arta, sînt departe de a fi rezolvate sau cel puţin de a apărea ca rezolvabile cu certitudine. Dar recunoaşterea atîtor elemente iraţionale în natură şi în viaţa omului, nu ne poate împiedica a năzui să strîngem cercul în jurul lor, cucerind pentru raţiune domenii din ce în ce mai întinse. Vom spune în sfîrşit că alături de iraţionalismul filosofic, există unul din înclinaţie, complăcîndu-se în aspectele umbrite ale realităţii şi care preferă să nesocotească ţintele accesibile raţiunii şi către care ea este în drept să asipre. Dacă celei dintîi dintre aceste forme, trebuie să-i recunoaştem o îndreptăţire şi un rol, nu putem considera pe cea din urmă decît ca o anulare a poziţiei filosofice a spiritului*.

---

* Din vol. *Studii de filozofie şi estetică,* (Buc., Casa Şcoalelor, 1939), p. 53—71.

Tudor Vianu :

ROMANTISMUL CA FORMĂ DE SPIRIT

Aniversările romantice din anii trecuţi, aceea din 1927 şi din 1930, presupuneau despre natura fenomenului o reprezentare care trebuie corectată acum, cînd fără nici o ocazie particulară, dar cu interesul viu pe care el îl stîrneşte necontenit ne pregătim să examinăm într-o serie de prelegeri publice, manifestările romantismului european. Data de 1927 coincidea cu împlinirea sutei de ani, de cînd în prefaţa dramei *Cromwell*, Victor Hugo fixa principiile artei poetice romantice, după cum în 1930 se împlinea secolul, de cînd tineretul aderent la punctele de vedere ale esteticei noi, într-o seară rămasă memorabilă, recurgea la căi de fapt pentru a apăra piesa lui Victor Hugo, *Hernani*. Dar cu toată însemnătatea evenimentelor comemorate, a fixa centenarul romantismului în 1927 sau 1930 constituie o eroare, mai cu seamă în lumina acelor cercetări moderne, întreprinse de un Van Tieghem, Baldensperger, Mornet şi acum în urmă de un Monglond, potrivit cărora începuturile romantismului trebuiesc căutate cu mult mai înainte şi anume pe la mijlocul veacului al XVIII-lea. Este adevărat că romantismul culminează mai tîrziu, dar originele lui moderne trec înapoi de pragul veacului al XIX-lea.

---

* Idei din conferinţa ţinută la Universitatea Liberă, în ciclul despre *Romantismul european.*

Sînt numeroase împrejurările care ne îndreptățesc a vorbi de un romantism al veacului al XVIII-lea. Mai tîrziu faptul că arta poetică a clasicismului, așa cum o stabilise Boileau, este profund sdruncinată de contribuția nouă, ca de pildă aceia foarte importantă pentru recenta îndrumare, legată de numele lui L. S. Mercier. În afară de aceasta însă, în propria stare de spirit a oamenilor, începe a se produce o adîncă transformare și anume mai întîi, întrucît privește sentimentul naturii. Natura era puțin prețuită de clasici ; ea ocupă o parte destul de neînsemnată în literatura lor, căci cele cîteva scăpări descriptive pe care le întîlnim pe alocuri, nu dovedesc un sentiment deosebit de fervent pentru ea. Ba chiar întrucît privește anumite însușiri ale naturii, ca de pildă acelea ale naturii grandioase, se întîlnesc în clasici exprimări care ne pot surprinde astăzi. Astfel, într-o scriere foarte caracteristică a clasicismului, cum este *Astrea* lui Honoré d'Urfé, găsim o satirizare a naturei grandioase, care — observă autorul — cere de la noi, pentru a o contempla, o poză ridicolă, acea răsturnare a capului, care poate face pe un vizitator neatent al piscurilor elvețiene să-și piardă pălăria. O astfel de glumă era fără îndoială a insensibilității.

Dar clasicismul era puțin favorabil nu numai naturii, dar și acelui produs al artei, înrudit prin măreție cu ea, care era stilul gotic. Tot ce era nemăsurat, tot ce reclama o tensiune care iese din comun solicita sancțiunea negativă a clasicului. Din această stare de spirit rezulta vorba lui La Bruyère pentru care goticul nu era decît un produs al barbariei. Toată această constelație sufletească organizată în fața naturii și a artei se schimbă însă către mijlocul veacului al XVIII-lea, cînd întîlnim un cult nou, închinat naturii și anume unei naturi sălbatice și tulburi, în care vegetații luxuriante acopăr morminte și ruini, vestigii ale trecutului nostalgic, vorbindu-ne cu aceeași putere ca din monumentele sure ale artei gotice. Scînteia admirației restituite vechii arte se aprinde mai întîi în sufletul lui Goethe, tînăr student la Strasburg, care are ocazia să resimtă pentru întîia oară, după atîția ani, frumusețea mistică a do-

murilor gotice. Toate acestea echivalau însă cu o deplasare a accentului vieţii, către tumultul sentimentului intim, singuratic şi recules cum clasicismul n-avusese niciodată prilejul să-l resimtă. Faţă de rezerva clasicismului cît priveşte orice exces sentimental, noua poezie a lui Rousseau, degustînd deliciile lui şi încrezîndu-se ca într-o dreaptă călăuză, în glasul divin care s-ar pronunţa odată cu el, înseamnă în adevăr o cotitură hotărîtoare de drum.

Stabilind însă originele romantismului, ca mişcare istorică, pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, nu se tăgăduieşte nici decum că isbînda lui supremă cade în primele decenii ale veacului următor. Un curent cultural poate să aibă o îndelungată viaţă, fără ca el să se aprindă într-o flacără înaltă, decît atunci cînd anumite împrejurări îl stîrnesc într-un chip cu totul special. În ce priveşte romantismul, putem vorbi de altfel nu numai de un curent istoric, dar de o structură permanentă a spiritului omenesc, manifestîndu-se cu o intensitate mai mică sau mai mare în toate epocele şi în toate domeniile culturii. Vorba despre „romantismul clasicilor“, împerecheată cu aceea despre „romantismul ştiinţific“, pe care îl caracteriza odată W. Ostvald şi cu aceea despre „romantismul filosofic“ sau „romantismul politic“, dovedesc îndeajuns cum termenul depăşind domeniul literar şi artistic al întrebuinţării lui primitive, desemnează astăzi o formă a spiritului, generală nu numai întrucît priveşte larga varietate a specialiştilor unde el poate fi folosit ca un atribut, dar şi întinderea epocelor în care analiza poate recunoaşte trăsăturile lui caracteristice. Este necesar atunci a formula un raport între romantism ca formă de spirit şi romantism ca manifestare istorică. În această ordine de idei s-ar putea spune că manifestarea istorică a romantismului nu este decît produsul unei coincidenţe între o structură permanentă a spiritului uman şi anumite împrejurări care o solicită cu deosebire. Care au fost aceste împrejurări este însă un lucru pe care

nu-l vom putea aminti decît în cele din urmă, rezervîndu-ne deocamdată sarcina de a defini forma romantică a spiritului, mai întîi, firește, în paralelă și contrast cu forma lui clasică.

Ne vom întreba deci cum vede clasicul lumea și cum resimte el individualitatea omenească, în el însuși, în alții și ca ideal. În mod general, căci excepțiile nu sînt excluse de loc, se poate spune despre clasic că proectează în spațiu viziunea sa despre lume. Lumea este pentru clasic un ansamblu de raporturi coexistențiale. Icoana astronomică a lumii ca un întreg închis, statornic și armonios, este fără îndoială răsărit din felul spațial în care omul clasic, așa cum el a fost reprezentat mai cu seamă în antichitate, putea să răsfrîngă lumea. Elementul timpului, adică al devenirii, al schimbării, este aproape eliminat de clasic din icoana sa despre lume. De aci rezultă consecința foarte importantă potrivit căreia clasicismului îi lipsește simțul istoric, adică înțelegerea lumii în timp, ca ceva care se formează necontenit ; o lipsă care apare atît de caracteristic în observația lui Thukydide, însemnînd la începutul istoriei sale că înainte de epoca în care își scria opera, viața omenirii nu cunoscuse nici un eveniment de o însemnătate vrednică de a fi reținută.

Același punct de vedere spațial îl întîlnim în felul în care clasicul înțelege și resimte individualitatea omenească, drept o structură, adică drept un întreg liniștit și bine organizat de elemente. Împrejurarea apare limpede în acea producție, foarte caracteristică pentru toate timpurile clasice, care este tragedia. Mai ales cînd tragedia începe a dovedi preocuparea psihologică de a descrie caractere omenești, în felul în care lucrul se observă pentru cazul poeților clasici francezi, este ușor a spune ce virtute sau ce vițiu esențial și unic întrupează aceste caractere, întratît organizarea și ierarhizarea elementelor lor componente sub o dominantă unică apare evidentă. Dar această simplă rezolvare a unui complex moral într-o pasiune unică, n-ar fi posibilă dacă n-ar conține o raționalitate implicită, asemănătoare cu acea care caracteriza icoana clasi-

cului despre lume și prin urmare un fel spațial de a fi. Ba chiar, numai pentru că poetul clasic înțelegea individualitatea umană drept o structură solidă, drept un bloc bine mărginit în spațiu, tragedia a putut să apară sub pana sa. Căci efectul tragic nu se poate ivi decît sub condiția ca sufletul care intră în luptă cu forțele adverse venite din afară sau răsărite în el să fie un suflet de o închegare și soliditate care să permită lupta și care să se sfarme prin însăși tăria împotrivirii sale. Față de moliciunea și inconsistența caracterului descris de romantici, lupta tragică nu se mai putea da și de fapt un fenomen deosebit de semnificativ pentru trecerea de la clasicism la romantism este tocmai dispariția tragediei ca gen literar. Tragismul este însă contrapartea profundei înrădăcinări în viață de care se bucură clasicul și care cu bună dreptate a fost lăudată ca un avantagiu suprem al sentimentului de sine, pe care omul modern l-a resimțit din ce în ce mai puțin. Clasicismul realizează astfel unitatea durerii și fericirii întrunite în aerul pur și regenerator al vieții eroice.

Dacă așa dar clasicul înțelege lumea ca un întreg statornic și închegat de raporturi coexistențiale, romanticul o protectează în timp și o ressimte ca un total fluent, ca un ansamblu de relații de succesiune. Filosofia romantică introduce astfel un element destul de rar în trecutul cugetării omenești și anume reprezentarea lumii ca devenire. Ideea revine deopotrivă în sistemele cele mai caracteristice ale filosofiei romantice, în acelea ale lui Schelling și Hegel și fără îndoială că evoluționismul modern de formă științifică n-ar fi devenit posibil, dacă înțelegerea lumii ca devenire n-ar fi fost pregătită mai înainte de către speculația romantică.

Însemnătatea consecutivă a ideii de timp ne apare apoi cu limpezime, dacă luăm în considerare afectele cele mai reprezentative ale sufletului romantic. Romanticul este în adevăr ființa care are o adîncă și

variată experiență a timpului. Toate sentimentele lui sunt în legătură cu trăirea timpului Mai întîi, întoarcerea sufletului către trecut, emoția săgetătoare stîrnită de fantoma trecutului măreț sau fericit, revenită către noi da un îndemn sau ca o mustrare. Apoi, aspirația sufletului către viitor, năzuința către ceva care nu s-a produs, dar care poate schimba fața vieții tale și pe care îl aștepți cu un amestec de sentimente, în care se poate desluși farmecul și neliniștea. Cînd nu este nici una nici alta, afectul romantic devine *urîtul*, adică sentimentul timpului fără conținut și al aspirației sterile. Literatura romantică este plină de astfel de accente consacrate timpului care a trecut, aceluia care trebuie să vină sau care curge în zadar. Generalizînd asupra acestor trăiri intime, un filosof ca Schopenhauer a putut să postuleze la baza creațiunii, elementul năzuitor al voinței, experimentat în tensiunile și aspirațiile sufletului romantic.

Dar această proiecție în succesiv, o întîmpinăm nu numai în icoana sa despre lume, nu numai în afectele sale tipice, dar și în propriul fel de a se intui, al individualității romantice. Dacă astfel omul clasic se simțea ca o structură închegată, capabilă să se lupte cu forțele adverse și capabilă să se sfarme de ele, individualitatea romantică se resimte fluentă și fără formă precisă. Omul romantic nici nu se menține într-o formă oarecare, ci dorește necontenit să-și schimbe forma și să le îmbrățișeze pe toate. Idealul de cultură al romanticului este acel *universalism*, pe care Fr. Schlegel îl recunoaște cu limpezime, scriind : „Un om cu adevărat liber și instruit trebuie să se poată acorda după voe filosofic sau filologic, critic sau poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, așa cum putem acorda un instrument în orice timp și în orice grad“ (*Lyzeumsfragmente*, 55). Din aceiași rădăcină a lipsei interne de formă, rezultă *proteismul* romanticilor, dorința de a te pierde în sînul naturii și de a trăi panteistic în toate aspectele ei. „Sunt

o natură de Proteu — notează odată Amiel, un scriitor format în școala romanticei germane, în al său *Jurnal intim* (1854) — prin excelență metamorfozabilă, polarisabilă și virtuală, care iubește forma și nu-și asumă nici o formă definită, spirit subtil și fugace pe care nici o bază nu o poate absorbi și fixa în întregime și care din orice combinație temporară reiese volatil, liber și amarnic de independent". Și ceva mai tîrziu, în 1856 : „Imensa varietate a lucrurilor mă amețește uneori pînă la beție și pierderea conștiinței, făcîndu-mă să recunosc pe vechiul meu dușman, proteismul, înlănțuirea de către Maia bogată în imagini, forme, ființe, care dansează hora sabatului în cugetarea mea prea deschisă și prea ospitalieră. Totul mă ispitește, mă atrage, mă polarizează, mă metamorfozează și mă înstrăinează de personalitatea mea, care, volatilizată, expansivă și centrifugă ca eterul, tinde să se piardă în spațiul fără margini sau dimpotrivă să se condenseze într-un punct neînsemnat al propriei sale întinderi". Sentimentul romantic n-a fost de cele mai multe ori decît această palpitație panteistică, apărută ca o consecință a lipsei de formă internă a romanticului.

Acestei lipse de formă i-am atribui mai sus inaptitudinea pentru tragic a omului romantic. Eroul tragic al clasicismului a fost astfel înlocuit în romantism prin așa numita *natură problematică,* pe care Goethe o definește odată drept acel caracter „care nu se simte adaptat în niciuna din situațiile în care s-ar găsi și pe care nu-l poate mulțumi niciuna ; o situație din care rezultă un enorm conflict, care mistuie viața, fără să-i aducă vreo satisfacție". Omul în luptă cu sine însuși, care devine și nu se încheagă niciodată, firile hamletice sau faustice, sunt caracterele cele mai reprezentative ale romantismului. În descrierea omului romantismul a deplasat astfel accentul de la forma cristalizată, către procesele care o pregătesc și această deplasare a putut fi cu bună dreptate caracterizată, ca o coborîre în regiuni mai subiective ale individualității.

În sfîrşit, fluenţa individualităţii romantice se exprimă mai bine ca oriunde în muzică, arta succesivului prin excelenţă. Muzica devine arta suverană a romantismului. Dealtfel toate artele romantice se muzicalizează — şi muzica nu mai este pentru romantici una din arte, ci categoria tuturor. Resolvirea în muzică a poeziei şi a plasticei este de altminteri un proces care încă nu s-a terminat, dar care începe în romantism, din nevoia de a pune chiar artele menite să exprime forma, în serviciul lipsei de formă şi a necontenitei deveniri a sufletului romantic.

Începutul acestor consideraţii făgăduia răspunsul la întrebarea relativă la condiţiile sociale, datorită cărora forma de spirit a romantismului a devenit o mişcare istorică în epoca ştiută. În această ordine de idei se poate spune că romantismul a fost, la originele lui moderne, o manifestare de desfacere din formele bine închegate, dar inevolutive ale civilizaţiei vechiului regim. De aceea el a putut coexista în veacul al XVIII-lea cu critica raţionalistă, al cărei regim spiritual este altfel atît de deosebit de romantism. El s-a asociat apoi în prima jumătate a veacului trecut cu liberalismul politic. În această vreme cultura europeană năzuia însă către organizarea unor noi forme constructive de viaţă şi una din apropierile cele mai semnificative de date este aceea a reprezentării zgomotoase a dramei romantice *Hernani* în 1830, cu începutul publicării *Cursului de filosofie pozitivă* al lui Aug. Comte, în acelaşi an, unde noi tendinţe antiindividualiste se asociază cu încercarea de a restitui un principiu social de autoritate pe baza ştiinţei. Lupta contra formelor literare se putea da astfel în acelaşi an cu lupta pentru cucerirea unei noi forme închegate a vieţii sociale.

Funcţiunea romantismului a rămas de-atunci compensatorie: un teren de antrenament nestînjenit al unui stil de viaţă, limitat dealtfel în manifestarea lui mai nouă la singurele domenii ale contemplaţiei.

Civilizaţia noastră s-a orientat de-atunci către ţinte anti-romantice şi din toate terenurile ei practice ne întîmpină o nouă voinţă de formă şi organizare ; dar tocmai aceeasta explică tinereţea încă fragedă a valorilor ideale ale romantismului, care în toată această vreme au dat replica unor nevoi rămase nesatisfăcute aiurea. Se poate astfel spune despre romantism că el a consolat, dar n-a contribuit niciodată în epoca mai nouă la educarea omului. Este cuvîntul de ponegrire, dar şi de recunoaştere, care se poate pronunţa în legătură cu acest curent de cultură, la examinarea căruia zilele noastre revin cu insistenţa unei adevărate conştiinţe neliniştite*.

---

* Din vol. *Romantismul european* (Bucureşti, 1931), p. 5—12.

SUMAR ANALITIC

G. Călinescu :
CLASICISM, ROMANTISM, BAROC
(p. 5—21)

Arta de tip asiat, care strivește personalitatea umană, prin aspect geologic monstruos și naturism violent, ca „embrion" și prefigurare tipologică a romantismului. Afinități moderate ale asiatismului plastic cu arta romanică și gotică, înrudiri între arhitectura gotică și hindusă. Arta mediteraneană, dimpotrivă, cultivă ideea umanistă, imaginea perfect inteligibilă a omului, principiul de bază al stilului clasic. Barocul italian și spaniol dau adesea sugestii asiatice, superficiale totuși, căci structura sa rațională, geometrică, nu este anulată, ci doar alterată prin răsucire și deschideri iluzorii spre infinit. Premisele unei triple tipologii : 1. arta care dezvoltă natura irațională și monstruoasă ; 2. arta umanității raționale, fără natură ; 3. artă de meșteșugari, decorativă, compromis între „Asia" și „Mediterana," respectiv : *romantism, clasicism, baroc.* Tipuri universale, desprinse de orice contingențe istorice, oscilante, mixte. Imposibilitatea fenomenelor artistice *pur* clasice sau romantice. Tipuri ideale, utopice, inexistente practic. *Clasic :* utopia omului perfect sănătos, normal, canonic. *Romantic :* utopia omului complet „anormal" (excepțional), dezechilibrat și bolnav, cu sensibilitatea și intelectul exarcerbate. Deducția *more geometrico* a tuturor aspectelor esențiale ale eroului clasic și romantic : sanitare (sănătate—maladiv) ; sexuale (viril—impulsiv) ; corporale (statuar-diform) ; de vîrstă (tînăr perfect dezvoltat — foarte tînăr sau foarte bătrîn) ; profesionale (rege, păstor și vînător — profesii practice) ; sociale („clasă" unică — violente inegalități sociale) ; temperamentale (impasibil, placid—agitat, delirant) ; intelectuale (elementar—genial, calm — vehement, bun-simț — bizar) ; morale (demnitate impecabilă — defecte și calități enorme, obiectivitate impersonală — orgoliu, sociabilitate—izolare, rebeliune) ; naționale (grec canonic, convențional—abstract, naționalitate precisă, exotică, rasială) ; politice (prudent, cap administrativ — condottiere, machiavelic) ; statale (*res publica* — stat național) ; existen-

țiale (indiferență — simpatie, apoteoza omului — drama omului) ; epistemologice (cunoașterea universului — percepția accidentului, livrescă—istorică, viziune caracterologică, tipologică, moralistă-istorică, particularizată, biografică, etică, politică—problematică, metafizică) ; religioase (credință „catolică", universală—ateism, mistică, intoleranță) ; estetice (calofilie-cacofilie, frumusețe stranie, exotică, insolită) ; alte distincții : noțiune specifică a timpului, climatice, geografice, cronologice, cosmice (absența sentimentului naturii-mare varietate de faună și floră), regim de civilizație, formulă sufletească (om, subom sau supraom). Concluzii tehnico-literare. *Clasicul :* cultivă teme unice, imită modele, aplică reguli, notează categoriile existenței, este didactic, formalist, alegoric, coerent, face jocuri de inteligență, este convențial ; genuri preferate : didactic, epic, tragic. *Romanticul :* caută ineditul, inventează, creează „revoluționar", descrie insolitul, pitorescul, fuge de forme și constrîngeri, cultivă fondul metafizic și simbolic, incoerentul, terificul, oniricul, face jocuri de imagini, este independent ; genuri preferate : liric, dramatic, speculativ. Critica clasică aplică „regulele", cea romantică se preocupă de inefabil. *Barocul* oscilează între clasicism și romantism. În istorie urmează maturității clasicismului sau romantismului ; stil de „decadență". Artă de probleme tehnice, atelier, analiză și perfecționare a „regulelor", gratuită. Tip inexistent în stare pură. Întreaga tipologie este elaborată în scopul unei mai bune „introduceri" în spiritul literaturii spaniole ; capitol preliminar al eseului *Impresii asupra literaturii spaniole* (1945).

Matei Călinescu :
CLASIC-ROMANTIC-BAROC-MANIERIST
(p. 22—55)

Imposibilitatea definițiilor riguroase, elasticitatea semantică a termenilor literari. *Clasic, etimologie și istorie :* operă de „prima clasă“ scriitor de rangul întîi ; relație de opoziție : *classicus-proletarius,* implicații sociologice ; conformitate cu exigențele gustului ales, aristocratic ; ideea de vechime, model, autoritate, caracter exemplar, autor predat în clasă ; pătrundere istorică tardivă : sec. XVI—XVII ; *clasicism* — curent literar, orientare conservatoare, predispoziție spre academism ; opoziția istorică și tipologică clasic-romantic ; lipsa înțelesului exclusiv sau predominant pejorativ (p. 22—30). *Accepțiile moderne ale „clasicului“ și formarea lor :* trei mari axe semantice : I, *evalutivă,* în care clasicul este indiciul unui anumit *tip de valoare,* recunoscută printr-un consens cvasiunanim ; de unde asocierea între clasic și consacrat, exemplar, de unde împletirea ideii de clasic cu ideea de autoritate etc. ; II, *temporală* sau istorică, în care clasicul este identificat în culturi și epoci diferite, propuse drept exemple sau modele demne de a fi imitate : pentru Europa, clasicii prin excelență sînt, de la Renaștere încoace, vechii greci și latini ; există apoi clasicii moderni, marii poeți francezi ai secolului XVII, poeții englezi ai așa-numitei perioade „augustane“ etc. ; în secolele XVII—XVIII se poate vorbi, pe această linie, de un *curent clasic,* cu o poetică normativă dintre cele mai bine articulate ; III, *clasificatorie,* sau estetică, sau stilistică — în înțelesul tipologic pe care filozofia culturii îl dă stilului ; clasicul devine un tip de creator opus altor tipuri : *romanticul, barocul, manieristul* etc., pe un plan transistoric ; clasicul este definit nu prin jocul particular al contiguităților istorice, ci *sistematic* și, într-un anume fel, structural, prin calități ca : echilibru, maturitate, obiectivitate, etc., organizate în ***paralela tipologică : clasic—romantic ;*** referințe la estetica germană, G. Călinescu etc. Vocația termenului de a intra în scheme duale, antitetice (p. 30—39). *Baroc-clasicism :* etimologia termenului *baroc,* sensuri figurate negativ, extinderea în sfera artelor plastice, definirea ***stilului artistic*** *baroc,* etern sau post-renascentist, trecere de la clasic la baroc, pseudo- lege sti-

listică. Reabilitarea și redefinirea modernă a termenului. Utilizarea acelorași axe în definiția barocului : I, *evalutivă*, negativă, opus clasicului : neregulat, ciudat, bizar, extravagant etc. ; II, *istorică :* stilul Contra-reformei ; în literatură : ultimele decenii ale secolului al XVI-lea, aproape tot secolul al XVII-lea, uneori și începutul celui de al XVIII-lea ; tendința de a se substitui clasicismului, coexistență fără a se confunda cu acesta ; caracter al unei epoci de criză, estetizarea stării de criză, compensație estetică, iluzie, semn al unei profunde deziluzii ; III, *clasificatorie,* formarea conceptului morfologic- estetic al barocului ; accepție categorială, note : involt, estetism, „artă pentru artă" etc., dezvoltarea și sistematizarea definiției la Eugenio d'Ors : constantă spirituală, *eonul* baroc, concept sistematic, enumerarea speciilor (p. 39—50). *Manierism-clasicism,* ascensiunea recentă a conceptului de „manierism". Definiția *manierei :* timbru individual puternic, subiectiv, opus imitației și stilului, facilitate ; conținut istoric bine precizat în istoria artelor : a doua jumătate a secolului XVI, uneori și începutul lui XVII, situare între Renaștere și baroc ; dificultățile disociației clare de baroc ; accepție stilistică : „revanșă" subiectivistă (și în bună parte iraționalistă) asupra obiectivismului raționalist al idealurilor Renașterii ; tendința actuală de substituire terminologică în defavoarea barocului ; constantă a literaturii europene (după E. R. Curtius), opusă structural clasicismului, analoagă polemicii antice *anticism-asianism ;* alte disociații tipologice : *mimesis-phantasia* etc. Demonstrarea finală a stabilității clasicismului ca noțiune estetică, termen de referință și disociere (p. 50—55).

Adrian Marino :
BAROCUL
(p. 56—95)

Dificultățile definiției, începînd cu precizarea originii noțiunii. Sinteză probabilă, realizată încă din sec. al XVI-lea, a ideeii de perlă și figură silogistică, ambele în accepție negativă. Alte etimologii improbabile : stîncă granitică, fraudă. Fixare în dicționarele sec. al XVIII-lea a sensului figurat : neregulat, bizar, inegal (p. 56—57). 2. Tenacitatea *înțelesului negativ al cuvîntului :* urît, extravagant, fals, ridicol, strident, curentă în sec. al XVIII-lea la scriitori, esteticieni, ideologi. Preluarea definiției negative de către esteticienii secolului următor. Teoretizarea sa, cu note agravante, la B. Croce. Respingerea totală a barocului (p. 57—59). 3. Dificultățile încadrării într-o *categorie spirituală* și *existențială,* în sensul unui baroc etern, supraistoric, pur tipologic. Vocație pentru dezechilibru, contrarietate, instabilitate. De unde expresia : sentimentului universal al contradicției vieții, polaritatea ; b) mobilității, fluidității, mișcării ; c) percepției oscilante, realitate și irealitate, esență și aparență ; teatralitate, metamorfoză, ostentație, disimulare ; amăgire și dezamăgire ; dezagregări interioare, producătoare de antiteze, pe toate planurile existenței ; e) antagonismului psihologic, rațiune și pasiune, „înțelepciune" și „nebunie", care dau și o nouă definiție a poetului ; f) pesimismului care urmează decepției, determinată și obiectiv, de cauze politico-sociale, specifice epocii (p. 59—66). 4. *Stilul baroc,* expresie estetică permanentă și universală a spiritului baroc. Diversificarea sa în variante și „curente" : euphuism, gongorism, conceptism, marinism, etc. Prestigiul ascendent al noțiunii de *manierism.* Încadrarea barocului în teoria evoluției stilului, fază decadentă a istoriei oricărui stil. Dificultatea aplicării categoriilor stilistice-plastice la literatură. Note acceptabile : echilibru instabil, mobilitate, metamorfoză, predominarea decorului și iluziei, tensiunea, predispoziția spre disonanță și contrast. Drept urmare : imposibilitatea reprezentărilor obiective, „naturaliste", proliferarea formelor (p. 66—71). 5. *Încadrarea istorică* a barocului, opusă diferenței stilistice : sfîrșitul sec. al XVI-lea — prima jumătate a sec. al XVIII-lea. Dificultatea aplicării, definiției și periodizării baroce *tuturor* artelor acestei perioade. Coexis-

tenţa şi alternativa elementelor clasice şi romantice în diferite culturi şi literaturi. Determinări şi afinităţi sociale : aristocratico-ţărăneşti (baroce), burgheze (clasice) (p. 71—74). 6. Înlocuirea sau dublarea alternativei tradiţionale *clasic-romantic*, prin *clasic-baroc, antiteză* stilistică echivalentă. Argumente în favoarea acestei teze. Controversa şi dificultatea caracterizării „baroce" a întreg sec. al XVII-lea, consacrat de critică drept „clasic" (p. 74—77). 7. *Conştiinţa estetică*, aspectul cel mai caracteristic şi valoros al spiritului baroc. Principiul de bază : tensiunea în unitate, disciplinarea instabilă a elementelor contradictorii, concilierea polarităţii, relaţia, analogia, *similia*. Consecinţe : a) intuiţia corespondenţei artelor, imaginilor, senzaţiilor ; b) vocaţia emblemelor, legendelor, „caligramelor" ; c) figura de stil fundamentală : *concetto, agudeza*, etc. Esenţa sa metaforică, paradoxală, „spirituală" ; d) efectul de surpriză, *il stupore, il maraviglioso*, obţinut şi prin descoperirea şi valorificarea „urîtului" ; e) elogiul *noutăţii* şi *varietăţii* ; f) hedonismul estetic, *il diletto*, anticiparea ideii de „joc" şi „gratuitate" ; g) estetizarea şi artificializarea naturii ; h) minciuna, iluzia şi ficţiunea artei ; i) creaţia intelectuală, lucidă, senină, opusă „inspiraţiei" (p. 77—88). 8. *Notele literaturii baroce :* a) noi genuri literare (drama, tragi-comedia, „genurile mixte") ; b) simbolurile tipice metamorfozelor, deghizărilor, mobilităţii, caducităţii ; c) temele instabilităţii şi contradicţiei, paradoxele psihologice, antitezele dramatice ; d) tendinţa spre deschiderea, elasticizarea şi dezagregarea formelor ; e) stilul dinamic, plin de *crescendo*, ornamental, metaforic, de imagini contrastante, simboluri (p. 88—91). 9. *Afinităţi şi prelungiri moderne* în sfera poeziei ermetice şi literaturii de avangardă (p. 91—93). 10. *Un baroc românesc ?* Argumente istorice (influenţe, traduceri, prelucrări, texte originale) şi tipologice (poeţi contradictorii, dualişti, esteţi, în frunte cu Macedonski) (p. 93—95).

Adrian Marino :
CLASIC
(p. 96—147)

Diversificarea definiţiei : I. categorie spirituală-stil ; II. doctrină estetică ; III. structură estetico-literară ; IV. dimensiune istorică. A. Definiţiile tradiţionale : 1. scriitor greco-latin, vechi ; 2. important, fundamental, superior, de prim ordin ; 3. de valoare ; 4. permanent, durabil ; 5. de autoritate ; 6. model, exemplar ; 7. studiat în „clasă" ; 8. accepţii extraliterare (p. 96—108). B. 1. *Categoria*

spirituală clasică : 1. vocația aspectelor universale și permanente ale cosmosului și umanității ; 2. prezența arhetipului ; 3. orientare spre tipic, reprezentativ ; 4. descoperirea rațiunii universale ; 5. valorii echilibrului ; 6. dominării, disciplinării spirituale ; 7. echilibrul în tensiune ; 8. sensul eroic, grandios, monumental (p. 108—117). II. *Sistem de idei estetico-literare :* 1. concepția frumosului universal ; 2. nostalgia frumosului ideal ; 3. teoria tipologiei universale ; 4. estetică pur raționalistă ; 5. criteriul universal al adevărului ; 6. comandamentul „bunului simț" și al „gustului" ; 7. principiul disciplinării creației (p. 117—126). III. *Structura literară clasică :* 1. tipuri și teme date, prototipi, *topoi,* eroi și situații esențiale ; 2. simplitatea adevărului ; 3. contur limpede, ușor inteligibil ; 4. sinteză, unitate ; 5. perfecțiune ; 6. aspect monumental ; 7. clarificarea relației : *clasic-romantic,* istoricul problemei, latențe originale divergente, universalitatea formelor mixte, alternative, inexistența tipurilor pure ; momente complimentare ale creației, dualismul său fundamental : moment inspirat, liric („romantic"), formal-disciplinat („clasic"), analog dialecticii fond-formă, definiții de sinteză ; primele ecouri românești ; 8. clarificarea dualității *clasic-baroc,* variantă modernă, în esență, a opoziției tradiționale clasic-romantic, particularități și determinări istorice ; 9. stilul clasic : puritate, claritate, precizie, sobrietate, abstracțiune ; 10. asimilarea notelor structurii literare clasice definiției generale a operei de artă, dificultățile acestei identificări (p. 126—142). IV. *Fenomen istoric :* 1. istoricitatea imanentă, latentă a stilurilor ; problema ritmului și legilor evoluției, teorii, observații empirice, condiții istorice minimale necesare ; 2. istoricitatea contextuală a stilurilor, localizări, cadre și limite precise : respingerea istorismului pozitivist ; condiționarea socială a clasicului ; 3. situația istorică actuală a spiritului clasic, necesitatea și permanența clasicismului deschis ; viabilitate prin continuă elasticizare, moarte prin destrămare și anchilozare. Dublă reacție : a) revoltă necontrolată a elementelor subiectiv-romantice ; b) excesul invers, al formalizării și stereotipiei (p. 142—147).

Adrian Marino :
CLASICISMUL
(p. 148—187)

Disocierea *clasicismului* de *clasic.* I. Istoria conceptului de clasicism : tardivă, generalizată în secolul al XIX-lea (p. 148—149). II. Confuzia noțiunii : 1. ansamblul culturii și literaturii *greco-latine,* prin extensiune antice ; 2. *secol* și perioade

istorice de maximă înflorire a spiritului clasic : Pericle, August, Ludovic al XIV-lea ; 3. *maturizarea* oricăror perioade artistice și literare, apogeul literaturilor naționale : a) inexistența epocilor exclusiv clasice : suprapuneri, interferențe, coexistențe cu alte curente ; b) determinările și particularitățile naționale ale clasicismului ; 4. *curent literar,* ansamblu de tendințe și caractere literare clasice comune ; 5. *fenomen spiritual,* formă de conștiință erudită și doctrinară, conștientă de sine, orientată spre studiul „antichităților" (p. 149—155). III. *Curent de idei literare,* „doctrină", cu sensuri diametral opuse : novatoare și depășită, în funcție de contexte istorice ; notele pozitive ale clasicismului : 1. tendință constructivă de *restaurare,* de întoarcere la izvoare și valori originare ; 2. spiritul *inovator* al clasicismului, raportat la realitățile literare anterioare ; 3. valoarea anti-dogmatică a *raționalismului* clasic ; 4. noua funcție a principiului *imitației ;* 5. justificarea și utilitatea istorică a *normelor* clasice ; 6. noua definiție a *creației :* primatul „artei", tehnicii poetice (p. 155—160). IV. Fața *negativă* a clasicismului : doctrină autoritară, dirijată, coercitivă ; 1. dogmatizarea *rațiunii ;* 2. *perfecțiunii ;* 3. *imitației ;* 4. *modelul ideal ;* 5. *normelor literare ;* 6. *genurilor literare,* 7. *culturi tradiționale,* spiritul tradiționalist-conservator al clasicismului (p. 160—168). V. *Variantele terminologice* ale clasicismului ; 1. curent clascizant, analogia *clasicism-clasicizant, clasicizant-clasicist ;* 2. problema *neo-clasicismului,* calități și defecte ; a). revenire eternă la formule de echilibru sinteză și frumusețe ideală ; b. imitație livrescă, puristă, academică, arhaizantă ; c) interpretarea reacționară, uneori șovină, a neo-clasicismului (p. 168—174). VI. *Procesul clasicismului,* deschis în mod esențial de romantism, forme de rezistență produse de : a) abuzul imitației, erudiției și pedanteriei ; b) opoziția particularităților specific-naționale ; c) riposta independenței, spontaneității, originalității spiritului creator ; d) înfrîngerea teoretică și practică a principiului normativ ; schematizarea tipurilor de rezistență anti-normativă ; e). declinul ideii de „studiu" și „artă", reorientarea creației spre spontaneitate și libertate (p. 174—180). VII. *Moartea clasicismului ?* Argumente contrare : 1. scleroză, dar și permanențe spirituale și estetice, veșnica revenire a clasicismului ; 2. *tehnica actualizării* clasicismului, posibilitatea etern deschisă a noilor lecturi din scriitorii clasici ; 3. *utilitatea actualizării,* pentru cititori și creatori, a clasicilor : echilibru și regenerare ; 4. *valorificarea moștenirii literare,* varianta românească recentă a problemei ; *actualitatea clasicilor :* valoarea reîntoarcerii la esențial, autentic, disciplină creatoare, monumentalitate, permanență, integrare în spiritul creator al tradiției, combaterea hotărîtă a superficialității și efemerului (p. 180—187).

Adrian Marino :
CLASICITATE
(p. 188—189)

1. Sens adjectival general, care definește totalitatea notelor, spiritului, doctrinei și structurii clasice, caracterul de a fi „clasic", atributul clasicului sub toate formele sale ; 2. Sens estetic, propagat mai ales Croce : nota fundamentală, universală și permanentă a artei, „excelent", „perfect", „frumos". Clasicitate și estetic devin sinonime, în baza sintezei dintre clasicism (=moment sintetic, formal) și „romantism" (=moment pasional, liric). Rezultatul este creația artistică, echivalentă clasicității.

Adrian Marino :
CLASIC ȘI MODERN
(p. 190—249)

I. Cea mai veche *polemică literară :* 1. eterna confruntare dintre *nou* și *vechi ;* 2. extinsă asupra întregului domeniu al valorilor și cauzalităților istorice ; 3. situație spirituală obiectivă, universală ; 4. *clasic* și *modern* — două constante ale conștiinței estetice europene ; 5. două situații-tip, categoriale, demonstrabile prin argumente recurente (p. 190—192). II. Pledoaria *pro-clasică :* 1. predilecția, afinitatea temperamentală, *gustul ;* 2. existența și creditatea arhetipului ; „renaștere" și „restaurare" periodică ; 3. viziunea atemporală, eleată, a istoriei ; 4. ordinea socială conservatoare ; 5. prestigiul întîietății ; 6. marea circulație socială ; 7. autoritatea adevărului indiscutabil ; 8. eficiența și gloria marilor valori morale ; 9. vigoarea „începutului" ; 10. *argumente propriu zis estetice :* rigorismul exclusivist al principiilor clasice ; incompatibilitatea dogmatică dintre *modern* și simplitatea, naturalețea, gustul, comicul, *antiquarismul* clasic (p. 192—203). III. *Elogiul ideii de modern :* răsturnarea totală a perspectivei estetice, cauze și condiții convergente : 1. conflictul de generație ; 2. psihologia concurenței și promoției sociale, complexe și competiții, preocuparea succesului imediat ; 3. principiul actualității ; 4. fenomenul *modei ;* 5. afirmarea conștiinței istorice ; 6. superioritatea civilizației moderne ; 7. noului gust „național" ; 8. limbilor moderne ; 9. ideea de *progres :* a) tautologia definiției curente ; b) energia inepuizabilă a naturii ; c) filozofia ciclică a istoriei ; d) ciclul calendaristic sau biologic ; 10. *direcțiile progresului intelectual :* a) sporul de cunoaștere ; b) progresul literar ; 11. *metodele progresului*

intelectual : rațiunea și experiența ; a) dezvoltarea spiritului critic ; b) radicalizarea criticii literare (p. 203—224). IV. *Conștiința literară modernă ;* 1. revendicarea dreptului existenței egale ; 2. înlocuirea principiului imitației prin emulație ; 3. libertatea de inițiativă ; 4. refuzul categoric al imitației ; 5. afirmarea posibilității creației ; 6. revalorizarea ideii de *noutate :* a) descoperirea unui univers și limbaj literar nou ; b) apariția unor noi genuri literare (p. 224—233). V. *Negația, ruptura totală de clasicism ;* 1. apariția conștiinței erorii ; 2. perimarea clasicilor ; 3. criza erudiției ; 4. refuzul precursorilor ; 5. disocierea ideii de valoare și vechime ; 6. psihologia *contestării ;* 7. apariția primelor tipologii stilistice sistematizate (p. 233—241). VI. *Opoziție dialectică ;* 1. aceeași „pastă a naturii“ modelează deopotrivă pe clasici și moderni ; 2. modernii de azi devin clasicii de mîine ; 3 clasic și modern — valori de relație, interdepedente, în continuă deplasare, învechire și înnoire periodică; 4. creații estetice calitativ egale ; 5. tradiție și inovație ; 6. colaborare inevitabilă prin continuitate, recuperare și înaintare continuă ; 7. în locul rivalității, *sinteza creatoare* (p. 241—249).

Tudor Vianu :
ÎNCEPUTURILE IRAȚIONALISMULUI MODERN
(p. 250—266)

Criza convingerii în fondul rațional al realității și a valorii rațiunii ; conștiința „ambiguității realului", disocierea dintre esență și aparență. Trecerea intuiției pe primul plan, răsturnarea perspectivei filozofice. Începuturile, în secolul al XVII-lea, ale schimbării atitudinii față de realitate. Baltasar Gracián, teoriile sale despre *gust,* anticiparea intuiției contemporane : utilitate socială (cunoașterea de oameni) și instrument de cunoaștere imediată. Aceeași accepție la La Rochefoucauld, apropierea *gustului* de instinct. Valorificarea intuitivă a *gustului* în domeniile artei. Scurtă istorie a conceptului de *gust* estetic. Contribuția lui Pascal : facultate care surprinde raportul de adecvare dintre un anumit lucru și natura noastră, plăcere și neplăcere în funcție de acest acord sau dezacord. Anticiparea definiției kantiene a judecății de gust, facultate capabilă să perceapă raportul fericit dintre noi și lucruri. Altă accepție a gustului : *delicatesse, je ne sais quoi,* inefabil. Poziția abatelui Bouhours : atracția enigmatică exercitată de unele persoane, aspecte ale naturii, opere de artă. Apariția conștiinței „misterului", afinitățile cu psihologia barocă, primul val de misticism și iraționalism european. Imposibilitatea rațiunii de a explica „farmecul obiectului sensibil". Farmecul inefabil la Pascal, înțeles ca „raison de coeur". Disocierea dintre „spiritul de geometrie" și „spiritul de finețe" orientat : unul, spre principii limpezi și puține la număr ; altul, spre principii mai numeroase și unități complexe. Discursivitatea rațiunii, imediatitatea intuiției. Teoria leibnizeană a ideilor. Descoperirea „micilor percepții", a ideilor *clare* și totodată indistincte, *confuze,* explicate prin același *je ne sais quoi.* Idei clare în totalitate și confuze în părțile lor. Sfîrșitul secolului al XVII-lea pune bazele iraționalismului modern. Cauze istorice : spiritul Contra-reformei, activitatea iezuiților, dezvoltarea spiritului de salon, artei conversației, ascuțirea spiritului analitic și psihologic. Estetica trage primele foloase ale dezbaterii problemei iraționalului. Constituirea sa de către A. Baumgarten, ca logică a cunoașterii sensitive inferioare, a „micilor percepții", care ar conține o raționalitate implicită, învăluită în forme obscure. Concluzie : imposibilitatea permanenței regimului spiritual irațional. Superioritatea *cunoașterii* asupra *trăirii,* anulare a poziției filozofice a spiritului.

Tudor Vianu :

ROMANTISMUL CA FORMĂ DE SPIRIT

(p. 267—275)

Respingerea tezei tradiționale (franceze) a fixării genezei romantismului în funcție de prefața la *Cromwell* și „La bataille d'*Hernani*". Romantismul veacului al XVIII-lea : criza artei poetice a clasicismului, „descoperirea" sentimentului naturii, stilului gotic, ruinelor, tumultului sentimentului intim, singuratic și recules. *Curent istoric* și totodată *structură permanentă a spiritului uman*, cu manifestări și perioade variabile ca intensitate, în toate epocile și domeniile culturii : romantismul clasicilor, științific, filozofic, politic etc. Raportul dintre *romantism ca formă de spirit* și *romantism ca manifestare istorică :* produsul unei coincidențe între o structură permanentă a spiritului și împrejurările care-l solicită cu intensitate. Paralelă între spiritul clasic și romantic. *Clasicismul :* viziune spațială și coexistențială a lumii, lipsa simțului istoric, concepția personalității unitare, conștiința tragicului. *Romantismul :* viziunea temporală a existenței, concepută ca total fluent și ansamblu de relații de succesiune, reprezentarea lumii ca devenire, o adîncă și variată experiență a timpului (întoarcere către trecut, aspirație spre viitor, *urîtul*, sentimentul timpului steril, fără conținut), individualitate mobilă și fără formă precisă, universalism, proteism, pierdere în natură, aspirații panteiste, natură umană problematică (în sens goethean, caractere reprezentative : Hamlet, Faust), predilecție pentru fluiditatea muzicală, arta succesiunii prin excelență, muzicalitatea artelor. *Cauze istorice :* manifestare de desfacere din formele rigide ale civilizației vechiului regim, asociabil, în prima jumătate a veacului trecut, liberalismului politic. Funcția permanent compensatorie a romantismului, limitarea sa în domeniul contemplației, aspirație continuă a regenerării, spre un *nou* stil de viață.

REZUMATE ÎN LIMBI STRĂINE

G. Călinescu :
CLASSICISME, ROMANTISME, BAROQUE
(p. 5—21)

Art de type asiatique, qui écrase la personnalité humaine, par son aspect géologique monstrueux et son naturisme violent, comme „embryon“ et préfiguration typologique du romantisme. Affinités modérées de l’asiatisme plastique avec l’art roman et gothique, parenté entre l’architecture gothique et hindoue. L’ art méditerranéen, au contraire, cultive : l’ idée humaniste, l’ image parfaitement intelligible de l’ homme, le principe de base du style classique. Le baroque italien et espagnol donnent souvent des suggestions asiatiques, pourtant superficielles, car sa structure rationnelle, géometrique, n’est pas annulée, mais seulement altérée par contorsion et ouvertures illusoires vers l’infini. Prémisses d’ une triple typologie : 1. l’ art qui développe la nature irrationnelle et monstrueuse ; 2. art de l’humanité rationnelle, sans nature ; 3. art d’ artisans, décorative, compromis entre „l’Asie“ et „la Méditerranée“, respectivement : *romantisme, classicisme, baroque.* Types universels, détachés de toute contingence historique, oscillaantes, mixtes. Impossibilité des phénomènes artistiques *purement* classiques ou romantiques. Types idéaux, utopiques, pratiquement inexistants. *Classique :* utopie de l’ homme parfaitement sain, normal, canonique. *Romantique :* utopie de l’ homme complètement „anormal“ (exceptionnel), déséquilibré et malade, d’une sensibilité et d’ un intellect exacerbés. Déduction *more geometrico* de tous les aspects essentiels du héros classique et romantique : sanitares (sain — maladif) ; sexuels (viril-impulsif) ; corporels (statuaire-diforme) ; d’âge (jeune et parfaitement) développé-très jeune ou très âgé) ; professionnels (roi, pâtre et chasseur — professions pratiques) ; sociaux („classe“ unique — violents inégalités sociales) ; de tempérament (impassible, placide — agité, délirant) ; intellectuels (élémentaire-génial, calme — vehement, bienséance-bizarrerie) ; moraux (dignité impeccable — défauts et qualités énormes, objectivité impersonnelle — orgueil, sociabilité-isolement, rébellion) ; nationaux (grec-canonique, conventionnel-abstrait, nationalité précise, exotique, raciale) ; politiques (prudent, esprit administratif — *condottiere,* machi-

avélique) ; *res publica* — état national) ; existentiels (indifférence — sympathie, apothéose de l'homme — drame de l'homme) ; épistémologiques (connaîssance de l'universel — perception de l'accidentel, livresque-historique, vision caractérologique, typologique, moraliste — historique, particularisée, biographique, éthique, politique-problématique, métaphysique) ; religieux (foi „catholique", universelle — athéisme, mysticisme, intolérance) ; esthétiques (calophilie-cacophilie, beauté étrange, exotique, insolite) ; d'autres distinctions : notion spécifique du temps, climatiques, géographiques, cronologiques, cosmiques (absence du sentiment de la nature — grande variété de faune et de flore), régime de civilisation, formule morale (homme — sous-homme, surhomme). Conclusion technico-littéraires. Le classique ; cultive des thèmes uniques, imite les modèles, applique les règles, note les catégories de l'existence, il est didactique, formaliste, allégorique, cohérent, il fait des jeux d' intelligence, il est conventionnel ; genres préférés : didactique, épique, tragique. Le romantique ; cherche l'inédit, invente, crée d'une manière „révolutionnaire", décrit l' insolite, le pittoresque, fuit les formes et les contraintes, cultive le fond métaphysique et symbolique, l' incohérent, le terrifiant, l' onirique, fait des jeux d'images, il est indépendent ; genres préférés : lyrique, dramatique, spéculatif. La critique classique applique les „règles", la critique romantique se préocupe de l' ineffable. Le baroque oscille entre classicisme et romantisme. Dans l' histoire, il suit la maturité du clasicisme ou du romantisme ; style de „décadence". Art de problémes techniques, d'atelier, d'analyse et de perfectionnement des „régles", gratuit. Type inexistant à état pur. Toute la typologie est élaborée dans le but d'une meilleure „introduction" au spécifique de la littérature espagnole ; chapitre préliminaire de l'essai critique *Impressions sur la littérature espagnole* (1945).

G. Călinescu :
CLASICISM, ROMANTISM, BAROQUE
(p. 5—21)

The Asiatic type of art, which crushes human personality through its monstruous geological aspect and its violent naturalism seen as an „embryo" and typologic pre-figuration of Romanticism. Mild affinities between plastic Asiaticism and

Romantic and Gothic art, common features of Gothic and Hindu architecture. Mediterannean art, on the contrary, cultivates the humanistic idea, the perfectly understandable image of man, which is the fundamental principle of the classical style. Italian and Spanish baroque often bears Asiatic resemblances, which are in fact superficial as its rational, geometrical structure is not annihilated, but only alterd by twistings and illusory apertures toward the infinite. The premises of a triple typology ; 1) an art developing irrational and monstruous nature ; 2) the art of rational humanity which excludes nature ; 3) an art of craftsmen, decorative in purpose, a compromise between the „Asiatic“ and the „Mediterannean“ spirit. *Romanticism, Classicism, Baroque.* Universal types, free of any historical determinations, oscillating and mixed. The impossibility of *purely* classical or *purely* romantic forms of art. Ideal, utopian types, practically non-existent. *Classic ;* the utopia of an absolutely healthy, common, canonical man. *Romantic :* the utopia an absolutely „abnormal“ (exceptional) man, unbalanced and unhealthy, whose sensibility and intellect are exacerbated. The deduction, *more geometrico,* of all the essential aspects of the classical and romantic heroes : sanitary aspects (healthy — unhealthy) ; sexual aspects (virile — impulsive) ; bodily aspects (staturay — diformed) ; aspects concerning age (perfectly developed youth — very young or very old person) ; professional aspects (king, shepherd, or hunter — practical professions) ; social aspects („integrated“ class — violent social unequalities) ; temperamental aspects (phlegmatic, placid person — agitated, delirious person) ; intellectual aspects (elementary — genial, calm — vehement, common sense — eccentricity) ; moral aspects (faultless dignity — enormous deficiencies and qualities, impersonal objectivity — pride, sociability — isolation, rebellion) ; national aspects (canonical Greek, abstract person — precise nationality, exotic and racial delimitations) ; political aspects (cautious, administrative person — condottiere, machiavellic person); statal aspects (*res publica* — national state) ; existential aspects (indifference — sympathy, man's apotheosis — man's drama) ; epistemological aspects (a knowledge of the universal — a perception of the accidental, bookish conception — historical conception, characterological, typological, moralist view — historical, particularized, biographical view, ethics and politics — metaphysical problematic); religious aspects (universal „Catholic“ faith — atheism, mysticism, intolerance) ; aesthetic aspects (calophily — cacophily, strange, exotic, unusual beauty) ; other distinctions : the specific notion of time. ; climaterical, geographical, chronological, cosmic aspects (absence of the feeling for nature — great variety of the fauna and flora ; type of civilisation, spiritual formula (man, superman, or inferior man). Technical and

literary conclusions. *Classicism :* cultivates unique themes, imitates models, applies rules, observes the categories of existence, its character is didactic, formal, allegorical, coherent, it favours games of the intélligence and is conventional. Favourite genres : the didactic, epic and tragic genres. *Romanticism :* searches for the unusual, invents, creates in a „revolutionary" manner, describes what is strange, picturesque, evades forms and restrictions, cultivates the metaphysical and symbolic essence, as well as what is incoherent, terrible, dreamlike, plays with images, is independent ; favorite genres : the lyrical, dramatic, speculative genres. The classical doctrine „applies" rules, the romantic one is preoccupied by the ineffable. The baroque oscillates between classicism and romanticism. Historically, it appears after the maturity of either classicism or romanticism, a „decadent" style. An art concerned with technical problems, problems of craftsmanship and gratuitous analysis and perfecting of rules. A type of art which cannot exist in a pure form. All the typology above is elaborated with a view to better „introducing" the reader to the specificity of Spanish literature. Preliminary chapter of the critical essay *Impressions Concerning Spanish Literature* (1945).

G. Călinescu :
KLASSIZISMUS, ROMANTIK, BAROCK
(S. 5—21)

Die Kunst asiatischen Typs, in der durch die strengen Naturverhältnisse Asiens der Mensch als Persönlichkeit unterdrückt erscheint, als „Embryon" und typologische Vorwegnahme der Romantik. Einige Affinitäten des plastischen Asiatismus' mit der römischen und gotischen Kunst, Verwandtschaften zwischen der gotischen und hinduistischen Architektur. Die mediterrane Kunst, von einem humanistischen Weltbild geprägt, plädiert für eine harmonische, ausgeglichene Persönlichkeit, ein Grundprinzip des klassischen Stils überhaupt. Der italienische und spanische Barock erinnert häufig an die asiatische Kunst, aber nur vorübergehend, da seine rationale, geometrische Struktur letztlich doch nicht aufgehoben,

sondern nur von illusorischen Ausrichtungen nach dem Unendlichen durchbrochen wird. Die Voraussetzungen einer dreifachen Typologie : 1) Die Kunst, die eine irrationale dämonische Natur entwickelt ; 2) Die Kunst einer vernunftmäßigen Humanität ; 3) Die gemeisterte, dekorative Kunst, ein Kompromiß zwischen „asiatischem" und „mediterranem" Geist. *Romantik, Klassizismus, Barock*. Universale Stilrichtungen, unabhängig von geschichtlichen Faktoren. Die Unmöglichkeit rein klassischer oder rein romantischer Phänomene in der Kunst. Ideale, utopische, praktisch inexistente Grundformen. *Klassisch :* Die Utopie vom vollkommen gesunden, normalen, kanonischen Menschen. *Romantisch :* Die Utopie vom vollkommen „anormalen" (außergewöhnlichen), unausgeglichenen und kränklichen Menschen, der über überdurchschnittliche geistige Fähigkeiten und über ein gesteigertes Empfindungsvermögen verfügt. Die Folgerung *more geometrico* aller wichtigen Eigenschaften des klassischen und romantischen Helden : sanitäre (gesund — kränklich) ; sexuelle (mannhaft — leidenschaftlich) ; körperliche (proportioniert — unförmig) ; altersmäßig (gutentwickelter Jüngling — zu alter oder zu junger Held) ; berufliche (König, Hirte, Jäger — praktische Berufe) ; soziale (einheiliche „Klasse" — krasse Klassenunterschide) ; gemütsmäßig (gleichmütig, sanft — erregt, agitiert ; feinfühlig — unberechenbar) ; moralische (unantastbarer Stolz — außergewöhnliche Vorzüge oder Gebrechen ; objektiv — ehrgeizig, gesellig — einzelgängerisch) ; nationale (griechisch, konventionell — abstrakt, national geprägt, exotisch) ; politische (vorsichtig, verwaltungsfähig — macchiavellisch, hinterlistig) ; staatliche (*res publica* — Nationalstaat) ; existentielle (Verherrlichung der Menschheit — Tragik der Menschheit) ; erkentnismäßig (vielseitiges Wissen — Glauben an Zufall, wesentliche, moralische Übersicht — historisches, metaphysisches Denken) ; religiöse (katholisch, weltlich — glaubenslos, mystisch, intolerant) ; ästhetische (harmonisch — ungewöhnlich, exotisch) ; andere Merkmale : besondere Begriffe von Zeit, von klimaterischen, geographischen, kosmischen Verhältnissen (Kontaktlosigkeit zur Natur — große Vielfalt an Fauna und Flora), zivilisatorisch, seelisch (Mensch — Übermensch, Untermensch). Literaturwissenschaftliche Schlußfolgerungen. Der Klassizismus : verwendet überlieferte Stoffe, ahmt Modelle nach, verwendet Regeln, verzeichnet Kategorien der Existenz, wirkt erzieherisch, ist allegorisch, koerent, konventionell, pflegt Spiele des Intellekts. Bevorzugte Gattungen : didaktische, epische, die Tragödie. *Die Romantik* : sucht Einmaligkeit, erfindet, schafft „revolutionär", beschreibt das Ungewöhnliche, Anziehende, meidet Zwang und feste Formen, ist auf metaphysische und symbolische Werte ausgerichtet, wirkt

unzusammenhängend, spielt mit Bildern, erklärt sich frei. Bevorzugte Gattungen : Lyrik, Dramatik. Die Kritik des Klassizismus läßt sich von Regeln leiten, die Kritik der Romantik beschäftigt das Inefabile. *Der Barock* schwankt zwischen Klassizismus und Romantik. Geschichtlich gesehn folgt er auf die Reife des Klassizismus' oder der Romantik ; der Barockstil ist ein „dekadenter" Stil. Eine Kunst technischer Details, des Ateliers, der Analyse und der übertriebenen „Regeln". Typologisch gesehn ist er nicht einheitlich, uneigentlich. Die gesmate Typologie wurde ausgearbeitet, um eine gründlichere „Einführung" in das Spezifikum der spanischen Literatur zu ermöglichen ; ein Kapitel, das dem Essay *Eindrücke aus der spanischen Literatur* (1945) vorausgeht.

Matei Călinescu :
CLASSIQUE — ROMANTIQUE — BAROQUE — MANIÉRISTE
(p. 22—55)

Impossibilité des définitions rigoureuses, élasticité sémantique des termes littéraires. *Classique, étymologie et histoire :* oeuvre de „première classe“, écrivain de premier rang ; rapport d'opposition : *classicus — proletarius,* implications sociologiques ; conformité au goût raffiné, aristocratique ; idée d'ancienneté, modèle, autorité, caractère exemplaire, auteur enseigné en classe ; pénétration historique tardive : XVI-e — XVII-e siècles ; *classicisme* — courant littéraire, orientation conservatrice, prédisposition à l'académisme ; opposition historique et typologique classique — romantique ; manque d'une acception exclusive ou péjorative par excellence (p. 20—30). *Les acceptions modernes du classigue et leur formation ;* trois grands axes sémantiques : I. *appréciatif,* dans lequel le classique est l'indice d'un certain *type de valeur,* reconnue par un consensus quasi unanime ; d'où l'association entre classique et consacré, exemplaire, d'où la fusion de l'idée de classique avec l'idée d'autorité etc. ; II. *temporel* ou historique, dans lequel le classique est identifié dans des cultures et des époques différentes, proposées comme exemples ou modèles dignes d'être imitées ; pour l'Europe, les classiques par excellence sont, à partir de la Renaissance, les anciens grecs et latins ; il y a ensuite les classiques modernes, les grands poètes français du XVII-e siècle, les poètes anglais de la soi-disant période „augustane“ etc. ; aux XVII—XVIII-e siècles on peut parler, dans ce sens, d'un *courant classique,* muni d'une poètique normative des mieux articulées ; III. *classificateur* ou esthétique, ou stylistique — au sens typologique que la philosophie de la culture accorde au style ; le classique devient maintenant un type de créateur opposé à d'autres types : *le romantique, le baroque, le manieriste* etc. ; sur un plan transhistorique, le classique est défini non par le jeu particulier des contiguïtés historiques, mais d'une façon *systématique* et, dans un certain sens, structurale, par des qualités comme : l'équilibre, la maturité, l'objectivité etc., systématisées dans la parallèle *classique-romantique ;* références à l'esthétique allemande,

G. Călinescu etc. Vocation du terme d'entrer dans des schémas contradictions, antithétiques (p. 30—39). *Baroque-classicisme :* etymologie du terme *baroque*, sens figurés negatifs, extension dans la sphère des arts plastiques, définition du *style artistique baroque*, éternel ou seulement postérieur à la Renaissance, passage du classique au baroque, pseudo-loi stylistique. Réhabilitation et rédéfinition moderne du terme. Emploi des mêmes axes dans la définition du baroque ; I. *appréciatif*, négatif, opposé au classique : irrégulier, étrange, bizarre, extravagant etc. ; II. *historique :* le style de la Contre-Réforme dans la littérature ; les dernières décennies du XVI-e siècle, presque tout le XVII-e siècle, parfois même le début du XVIII-e siècle ; tendance de se substituer au classicisme, coexistence sans se confondre avec celui-ci ; caractère d'une époque de crise, esthétisation de l'état de crise, compensation esthétique, illusion, signe d'une profonde désillusion ; III. *classificateur*, formation du concept morphologique-esthétique du baroque ; acception catégorielle ; notes : involuté, esthétisme, „l'art pour l'art" etc. ; développement et caractère systématique de la définition chez Eugenio d'Ors : constante spirituelle, *l'éon* baroque, concept systématique, énumération des espèces (p. 39—50). *Maniérisme-classicisme*, ascension récente du concept de „maniérisme". Définition de la *manière:* timbre individuel puissant, subjectif, opposé à l'imitation et au style, facilité ; contenu historique bien précisé dans l'histoire des arts : la seconde moitié du XVI-e siècle, parfois même le début du XVII-e, place entre la Renaissance et le baroque ; difficultés de la dissociation claire du baroque ; acception stylistique : „revanche" subjectiviste (et, en grande partie, irrationaliste) sur l'objectivisme rationaliste des idéaux de la Renaissance ; tendance actuelle de substituion terminologique en défaveur du baroque ; constante de la littérature européenne (selon E.R. Curtius), opposée structuralement au classicisme comme notion esthétique, terme de référence et de dissociation typologiques : *mimesis-phantasia* etc. Démonstration finale de la stabilité du classicisme comme notion esthétique, terme de référence et de dissociation (p. 50—55).

Matei Călinescu :

CLASSICAL — ROMANTIC — BAROQUE — MANNERIST (p. 22—55)

The impossibility of strict definitions, the semantic elasticity of literary terms. *Classic — etymology and history ;* a work of the „first order", a writer of first rank ; the antonymous relation *classicus — proletarius* and its sociological implica-

tions ; conformity to the exigencies of exquisite, aristocratic taste ; the implied meaning of duration, model authority and exemplary character ; author taught in the classroom ; late historical penetration in the 16th and 17th century. *Classicism :* literary current, conservative orientation, tendency toward academism ; the historical and typological *classic-romantic* opposition ; the absence of an exclusively or predominantly pejorative meaning (p. 22—30). *Modern acceptations of the term „classical" and their formation ;* three great semantic directions ; I. an *evaluative* direction which regards the classical as a sign of a *certain type of value*, recognized through quasi-unanimous consent ; hence the association between „clasical" and „sanctioned", exemplary" and the interveawing of the ideas of „classic" and „authority" etc. ; II. a *temporal* or historical direction which identifies the „classical" in different cultures and ages proposed as models or exemples worth imitating : since the Renaissance the classics in the true sense of the word are, for Europe, the ancient Greek and Latin authors ; there also exist modern classics, such as the great French poets of the 17th century, the English poets of the so-called Augustan age etc. ; in the 17th and 18th centuries we can speak, in the same way, of a *classical trend*, having one of the best articulated poetics in the history of literature ; III. a *classifying*, aesthetic or stylistic direction — in the typological sense which the philosophy of culture gives to style — a *classic* now becomes a type of creator opposed to other types : the *romantic*, the *baroque*, the *mannerist* etc, on a transhistorical level ; a classic is defined not by the specific interplay of historical contiguities, but in a *systematic* and somewhat *structural* way through qualities such as equilibrium, maturity, objectivity a. s. o., systematized in the typological *classical — romantic* parallel ; references to German aesthetics, to G. Călinescu etc. The tendency of the term to enter in dual, antithetic schemes (p. 30—39). *Baroque — clasicism :* the extension of the term to the realm of fine arts, the definition of the *baroque artistic style*, seen as eternal or only valid for the period following the Renaissance ; the transition from classical to baroque seen as a pseudo-law of style. The modern reassessment and definition of the term. The use of the former directions for a definition of the baroque : I. the *evaluative* negative direction : opposed to classical, irregular, strange, bizarre, extravagant etc. ; II. the *historical* direction : the anti- Reform style, corresponding in literature to the final decades of the 16th century, to almost all the 17th century, and sometimes to the beginning of the 18th century ; its tendency to take the place of classicism, its coexistence with classicism without becoming idetntical with it ; characteristic of an age of crisis, the aestheticizing of a state of crisis, aesthetic compensation, illusion, sign of profound disillusion ; III. the *classifying* direction, formation of the morphological — aesthetic concept of „baroque", categorical acceptation, characteristics : involute, aestheticism, „art for art's sake" etc. ; Eugenio

d'Ors's developing and systematizing of the definition : spiritual constant, the baroque *eon*, systematic concept, ennumeration of species (p. 39—50). *Mannerism — classicism*, the recent ascension of the concept of *mannerism.* The definition of *manner : strong*, subjective, individual content, opposed to imitation and to style, facility ; well-established historical content in the history of art ; the second half of the 16 th century, sometimes the beginning of the 17th century, its position between the Renaissance and the baroque ; the stylistic sense ; subjective (and to a great extent irrational) „revenge" against the rationalist objectivism of Renaissance ideals ; the present tendency toward terminological substituion detrimental to the baroque ; a constant of European literature (cf. E. R. Curtius), structurally opposed to classicism, analogous to the ancient controversy between *Atticism* and *Asianism*, more typological dissociations, *mimesis — phantasia* etc. Final demonstration of the stability of classicism, as aesthetic notion, criterion of reference and dissociation (p. 50—55).

Matei Călinescu :
KLASSISCH — ROMANTISCH — BAROCK — MANIERISTISCH (S. 22—55)

Die Unmöglichkeit strenger Definitionen, die Elastizität der Bedeutungssphäre literarischer Termini. *Klassisch, Etymologie und Geschichte :* „erstklassiges Werk", Dichter von Rang ; als Gegensatz : *classicus — proletarius,* soziale Faktoren wesensbestimmend ; gleichbedeutend mit geschultem, aristokratischem Geschmack ; andere Merkmale : das Werk oder der Dichter vergangener Zeiten, als Modell, als Autorität, exemplarisch, in der Schule vorgetragen. Setzte sich als Terminus historisch nur spät durch : 16.—18. Jhd. Der *Klassizismus* — literarische Strömung, konservativ ausgerichtet, Neigung zum Akademischen ; der historische und typologische Gegensatz klassisch-romantisch ; das Fehlen eines exklusiv oder vorwiegend abwertenden Gehalts (S. 22—30). *Die moderne Bedeutung des „klassischen" und ihr Bildungsprozeß:* drei bedeutende semantische Ausgangspunke : I. ein *wertender,* wonach klassisch zum Indizium eines allgemein anerkannten *Werttypus* wird ; daher auch die Assotiation von klassisch und wertvoll, exemplarisch, autoritär usw ; II. ein *zeitlicher* oder historischer, wonach das Klassische in verschiedenen Kulturen zu verschiedenen Zeitpunkten zu identifizieren ist, doch immer als Musterbeispiel und demnach nachahmungswert ; für Europa gelten beginnend mit der Renaissance die

alten Griechen und Römer als klassisch ; zu den modernen Klassikern gehören die großen französischen Dichter des 17. Jhd., die englischen Dichter der sogenannten „augustinischen“ Periode ; im 17. und 18. Jhd. kann man diesbezüglich von einer *klassischen Strömung* in der Literatur sprechen, die eigene, bis ins kleinst ausgearbeitete Poetiken besaß ; III. ein *klassifizierender* oder ästhetischer, stilistischer — im Sinne einer Typologie, wie sie die Kulturphilosophie für jeden Stil ausarbeitet ; Klassich wird zu einem Stilwillen, der sich deutlich von *romantisch, barock* oder *manieristisch* unterscheidet ; die Definition von „klassisch“ kann *systematisch,* in einem gewissen Sinn auch strukturell, aus einigen Merkmalen abgeleitet werden, wie Ausgeglichenheit, Reife, Objektivität, die sich in der typologischen Parallele *klassisch-romantisch konkretisieren ;* Bezugnahme zur deutschen Ästhetik, G. Călinescu. Die Bestimmung antithetischer Schemen. *Barock — Klassizismus :* die Etymologie des Terminus *barock,* seine negativen Bedeutungen, seine Anwendung auf die bildenden Künste, die Definition des *Barockstils,* der Übergang vom Klassizismus zum Barock, eine Pseudoregel des Stils. Die Aufwertung und moderne Neudefinierung des Begriffs „barock“. Die Verwendung derselben Ausgangspunkte zur Definition des Barock : I. ein *wertender,* negativ, dem Klassischen entgegengesetzt : unregelmäßig, bizarr, extravagant, unecht. II. ein *geschichtlicher :* der Stil der Gegenreform, in der Literatur : die letzten Jahrzehnte des I6. Jhd., das 17. Jhd. und gelegentlich der Anfang des I8. Jhd ; Tendenzen, den Klassizismus zu ersetzen ; Krisencharakter der Epoche, die Ästhetisierung des Krisenstadiums, ästhetischer Erzatz, Illusion, Zeichen eines Zerfalls ; III ein *klassifizierender,* die Bildung eines morphologisch — ästhetischen Konzepts des Barocks ; Aufwertung zu einem kategorialen Begriff, Merkmale ; üppig, Ästhetizismus, „Kunst um der Kunst willen“ usf., die Erweiterung und Systematisierung der Definition bei Eugenio d'Ors : geistige Konstante, das barocke Äon, systematisches Konzept, Aufzählungen der Gattungen (p. 39—50). *Manierismus — Klassizismus,* die Bedeutung des Begriffe *Manierismus.* Die Definition der „Manier“ : strake individuelle Färbung, subjektiv, Stilkonzepten und Nachahmungen entgegengesetzt, fazil ; historisch genau eingeglie — dert in die Kunstgeschichte : zweite Hälfte des I6. Jhd., gelegentlich auch Anfang des 17-Jhd., zwischen Renaissance und Barock ; die Schwierigkeiten einer genauen Abgrenzung vom Barock ; stilistische Kategorie : die subjektivistische (teilweise auch irrationale) „Revanche“ am rationalistischen Objektivismus der Renaissanceideale ; die gegenwärtigen Tendenzen einer Substituierung des Fachausdruckes zu ungunsten des Terminus' „barock“ ; eine Konstante der europäischen Literatur (E.R. Curtius), dem Klassizismus entgegengesetzt, analog der antiken Polemik *Attizismus — Asiatismus ;* andere typologische Gegensätze : *Mimesis — Phantasia* etc. Die Beweisführung der Berechtigung und Stabilität des Klassizismus als ästhetischer Begriff, als Maßtab in Vergleichen und Differenzierungen (S. 50—55).

Adrian Marino :
LE BAROQUE
(p. 56—95)

1. Difficultés de la définition, et d'abord celle de préciser l'origine de la notion. Synthése probable, réalisée dès le XVI-e siècle, de l'idée de perle et de figure syllogistique, toutes les deux dans une acception négative. D'autres étymologies improbables ; roc granitique, fraude. Fixation dans les dictionnaires du XVIII-e siècle du sens figuré : irrégulier, bizarre, inégal (p. 56—57). 2. Ténacité du *sens négatif du mot :* laid, extravagant, faux, ridicule, strident, fréquent au XVIII-e siècle chez les écrivains, les esthéticiens, les idéologues. Emprunt de la définition négative par les esthéticiens du siècle suivant. Théorie avec des notes aggravantes chez B. Croce. Rejet total du baroque (p. 57—59). 3. Difficultés de l'encadrer dans une *catégorie spirituelle et existentielle,* au sens d'un baroque éternel, suprahistorique, purement typologique. Vocation pour le déséquilibre, la contrariété, l'instabilité, d'où l'expression : a) du sentiment universel de la contradiction de la vie, la polarité ; b) de la mobilité, de la fluidité, du mouvement ; c) de la perception oscillante, réalité et irréalite, essence et apparence ; théâtralité, métamorphose, ostentation, dissimulation ; illusion et désillusion ; d) de la désagrégation intérieure produisant des antithèses sur tous les plans de l'existence ; e) de l'antagonisme psychologique : raison et passion, „sagesse" et „folie", qui donnent aussi une nouvelle définition du poète ; f) du pessimisme qui suit la déception, déterminée objectivement aussi par des causes politiques et sociales, spécifiques de l'epoque (p.59—66). 4. *Le style baroque*, expression esthétique permanente et universelle de l'esprit baroque. Sa diversification dans des variantes et des „courants" : euphuisme, gongorisme, conceptisme, marinisme etc. Prestige ascendant de la notion de *maniérisme.* Encadrement du baroque dans la théorie de l'évolution du style, phase décadente de l'histoire de tout style. Difficulté d'appliquer les catégories stylistico-plastiques dans la litérature.

Notes acceptables : équilibre instable, mobilité, métamorphose, prédominance du décor et de l'illusion, tension, prédisposition pour la dissonance et le contraste. Par suite : impossibilité des représentations objectives, „naturalistes", prolifération des formes (p. 66—71). 5. *Encadrement historique* du baroque, opposé à la définition stylistique : la fin du XVI-e siècle — première moitié du XVIII-e siècle. Difficulté d'appliquer la définition et d'établir des périodes baroques dans *tous* les arts de cette période. Coexistence et alternative des éléments classiques et romantiques dans différentes cultures et littératures. Déterminations et affinités sociales : aristocratico-paysannes (baroques) et bourgeoises (clasiques) (p. 71—74). 6. Remplacement ou doublement de l'alternative traditionelle *classique-romantique* par *classique-baroque,* antithèse stylistique équivalente. Arguments en faveur de cette thèse. La controverse et la difficulté de caractériser comme „baroque" tout le XVII-e siècle, consacré par la critique comme „classique" (p. 74—77). 7. *La conscience esthétique,* l'aspect le plus caractéristique et le plus précieux de l'esprit baroque. Le principe de base : tension dans l'unité, discipline instable des éléments contradictoires, conciliation de la polarité, la relation, l'analogie, *similia. Conséquences :* a) intuition des „correspondances des arts, des images, des sensation ; b) vocation des emblèmes, des légendes, des „caligrammes" ; c) figure de style fondamentale : *concetto, agudeza* etc. Son essence métaphorique, paradoxale, „spirituelle" ; d) l'effet de surprise, *il stupore, il maraviglioso,* obtenu également par la découverte et la mise en valeur du „laid" ; e) éloge de la *nouveauté* et de la *variété ;* f) l'hédonisme esthétique, *il diletto,* anticipation de l'idée de „jeu" et de „gratuité" ; g) vision esthétisante et artificielle de la nature ; h) mensonge, illusion et fiction de l'art ; i) création intellectuelle, lucide, séreine, opposée à „l'inspiration" (p. 77—88). 8. *Les notes de la littérature baroque :* a) nouveaux genres littéraires (drame, tragi-comédie, „genres mixtes") ; b) symboles typiques des métamorphoses, des déguisements, de la mobilité, de la caducité ; c) thèmes de l'instabilité et de la contradiction, paradoxes psychologiques, antithèses dramatiques ; d) tendance à ouvrir les formes, à les rendre élastiques et à les désagréger ; e) style dynamique, *crescendo,* ornemental, métaphorique, plein d'images contrastantes, de symboles (p. 88—91). 9. *Affinités et prolongements modernes* dans la sphère de la poésie hermétique et de la littérature d'avant-garde (p. 91—93). 10. *Ya-t-il un baroque roumain ?* Arguments historiques (influences, traductions, adaptations, textes originaux) et typologiques (poètes contradictoires, dualistes, esthètes, à leur tête Macedonski) (p. 93—95).

Adrian Marino :
THE BAROQUE
(p. 56—95)

1, The difficulties of the definition, beginning from the ascertaining of the origin of the concept. Probable synthesis, done in the 16th century, of the idea of embelishement and of the sylogistic figure, both taken in a negative sense. Other improbable etymologies : granitic rock, fraud. The figurative sense was fixed in the 18th century dictionaries as „irregular", „bizarre", „unequal" (p. 56—57). 2. The tenacity of the *negative meaning* of the word : ugly, extravagant, false, ridiculous, strident, often encountered in 18th century writers, aesthets and ideologists. The adoption by 19th century aesthets of the negative definition of B. Croce's theorizing of the definition, with aggravating results. Total rejection of the baroque (p. 57—59). 3. The diffiiculties of integrating the baroque into a *spiritual and existential category,* in the sense of a baroque which is at once eternal, above history, and purely typological. Having a tendency toward lack of ballance, contrariety, instability. Hence the expression : a) of a universal sentiment of the contradiction in life, polarity ; b) of mobility, fluidity, motion ; c) of oscillating perception, reality and irreality, essence and appearance ; theatricality, metamorphosis, ostentatiousness, dissimulation ; illusion and disillusion ; d) of interior disintegration producing antitheses on all levels of existence ; e) of psychological antagonism, reason and passion, „wisdom" and „madness", which lead to a new definitionn of the poet : f) of the pessimism following a deception, which, among other causes, is determined objectively by political and social reasons, characteristic of the epoch (p. 59—66). 4. *The baroque style,* permanent and universal aesthetic expression of the baroque spirit. Its diversification in variants and „trends" : Euphuism, Gongorism, Conceptism, Marinism etc. The ascending prestige of the notion of *mannerism.* The integration of the baroque in the theory of the evolution of style as a decadent phase in the evolution of any style. The difficulty of the application of plastic stylistic categories to literature. Acceptable characteristics : delicate balance, mobility, metamorphosis, predominance of decorum and illusion, tension, tendency toward disonance and contrast. Hence the impossibility of objective, „naturalist" representations, the proliferation of forms (p. 66—71). 5. *Historical framing* of the baroque as opposed to the stylistic definition : form the end of the 16th century to the first half of the 18th century. The difficulty of applying the baroque definiion and periodisation to *all* artes flourishing in this period. The coexistence and alternative predominance of classical and romantic elements in different cultures and literatures. Social determinations and affinities : of the aristocracy and peasantry (baroque), of the bourgeoisie (classical) (p. 71—74). 6. The replacement, or redoubl-

ing, of the traditional *classical — romantic* alternative by the equivalent *classical — baroque* stylistic antithesis. Arguments supporting this theory. The controversy and difficulty of characterizing as „baroque" the whole of the 17th centry, which criticism has consacrated as „classical" (p. 74—77). 7. *Aesthetic consciousness*, the most characteristic and valuable aspect of the baroque spirit. Fundamental principle : tension in unity, unstable discipline of contradictory elements, reconciliation of polarities, relationships, analogy, *similia*. Consequences : a) an intuition of the correspondence of different art forms, images, sensations ; b) predisposition for emblems, legends, „caligrammes" ; c) the fundamental stylistic device : *concetto agudeza* etc. Its metaphorical, paradoxical, „wit" essence ; d) the surprise effect, *il stupore, il maraviglioso*, also obtained through the discovery and appreciation of the „ugly" ; e) the eulogy of *novelty* and of *variety* ; f) aesthetic hedonism, *il dilleto*, the anticipation of the idea of the „game" and of „gratuity" ; g) the aestheticizing and artificialization of nature ; h) the lie, illusion and fiction of art ; i) serene and lucid intelectual creation as opposed to „inspiration" (p. 77—88). *Characteristics of baroque literature :* a) new literary genres (drama, tragi-comedy, „mixed genres") ; typical symbols of metamorphosis, disguise, mobility, and caducity ; b) the themes of instability and contradiction, psychological paradoxes, dramatic antiheses ; c) a tendency toward an openness, elasticity and dissolution of forms ; d). the dynamic style, characterized by an ornamental, metaphorical *crescendo*, full of contrastive images and symbols (p. 88—91). 9. *Modern affinites and prolongations* in the sphere of ermetic poetry and avangarde literature (p. 91—93). 10. *A Romanian baroque ?* Historical arguments (foreign influences, translations, remakings, original texts and typological arguments), contradictory and bivalent poets and aesthets, of whom Macedonski is the best exemple (p. 93—95).

Adrian Marino :
DER BAROCK
(S. 56—95)

1. Die Schwierigkeiten einer Definition, die schon mit der Festlegung des Ursprungs dieses Begriffs beginnen. Im 16. Jhd. aufgetaucht als wahrscheinliche Synthese der Begriffe „schiefrund" und „Perle", beide abwertend gebraucht. Andere mögliche Etymologien : Granitfelsen, Betrug. In den Wörterbüchern des 18. Jhd. auch mit übertragenem Sinn verzeichnet : unregelmäßig, bizarr, ungleichmäßig (S. 56—57). 2. *Abwertende Bedeutungssphäre des Wortes :* häßlich extravagant, unecht, lächer-

lich, auffallend, im 18. Jhd. in diesem Sinn von Schriftstellern, Ästheten, Idiologen gebraucht. Die negative Definition des Begriffs wurde vom darauffolgenden Jhd. übernommen. Theoretisch ausgearbeitet von B. Croce, mit betont negativen Akzenten. Völlige Ablehunung des Baroks (S. 57—59). 3. Die Schwierigkeiten einer Eingliederung in eine *geistige und existentielle Kategorie*, im Sinne eines überzeitlichen, übergeschichtlichen, rein typologischen Barocks. Hang zu Unausgeglichenheit, Gegensätzlichkeit, Unbeständikeit. Daraus die Ableitung des Begriffs „Barock" als Ausdruck von a) Polarität, als Ergebnis antithetischen Weltgefühls ; b) Beweglichkeit, Fluidität ; c) abwechselndem, schwankendem Ausgerichtetsein auf Realität und Irrealität, Essenz und Schein ; Künstlichkeit, Metamorphose, Übertreibung, Verzerrung ; Täuschung und Enttäuschung ; d) innerer Gespaltenheit, die Gegensätze und Widersprüche auf allen Existenzebenen schafft ; e) Antagonismen, zwischen Vernunft und Leidenschaft, „Weisheit" und „Wahnsinn", wodurch auch eine neue Definition des Dichters eingeleitet wird ; f) Pessimismus, bedingt von Enttäuschungen aber auch von objektiven Faktoren, wie politisch-soziale Gegebenheiten der Epoche usf. (S. 59—66). 4. *Barockstil*, permanenter und unisaler ästhetischer Ausdruckswille des Barockgeistes. Seine Aufspaltung in Varianten und „Strömungen" : Euphuismus, Gongorismus, Kultismus, Marinismus u.a. Wachsende Bedeutung des Begriffs *Manierismus*. Die Eingliederung des Barocks in die Entwicklungstheorie der Stile, das Verfallsstadium jedes Stils. Die Schwierigkeiten der Anwendung der stilistischen Kategorien in der Literatur. Gültige Merkmale : unbeständiges Gleichgewicht, Beweglichkeit, Metamorphose, Übergewicht an Verzierungen, Illusion, Spannung, Neigung zu Dissonanz und Gegensatz, Widerspruch. Die Folgen : die Unmöglichkeit einer objektiven, „naturalistischen" Darstellung, Bereicherung der Ausdrucksformen (S. 66—71). 5) *Die geschichtliche Eingliedrung* des Barocks, im Gegensatz zur Definition des Stils : Ende des 16. Jhd. — erste Hälfte des 18. Jhd. Die Schwierigkeiten in der Anwendung der Definition des Barocks und in der Periodisierung *aller* Kunstformen dieser Epoche. Das Nebeneinanderwirken von Klassik und Romantik und die Wechselbeziehungen zwischen Elementen dieser Kulturströmungen. Soziale Determiniertheit und Affinität : Aristokratie, Bauerntum (Barok), Bürgertum (Klassik) (S. 71—74). 6) Die Ersetzung der traditionellen Alternative *klassisch-romantisch* durch die Alternative *klassisch-barock* oder auch ihr gleichzeitiger Gebrauch. Argumente zugunsten dieser These. Die Kontroversen und Schwierigkeiten bezüglich der Kennzeichung als „barock" des ganzen 17. Jhd., das die Kritik allgemein als „Klassisch" bezeichnet (S. 74—77). 7) *Das ästhetische Bewußtsein* das wichtigste Merkmal des Barockgeistes. Das Drundprinzip : Spannug im Inneren einer Einheit, unbeständige Überwältigung gegensätzlicher Elemente, Aus-

gleich der Polaritäten, Beziehung, Analogie, similia. Folgen : a) Die Wahrnehmung der „Wechselbeziehungen“ zwischen verschiedenen Kunstformen, Vorstellungen, Empfindungen ; b) Der Hang zu Sinnbildern, Legenden, „Kaligrammen“ ; c) Fundamentale Stilmittel : *concetto, agudeza* u.a. Ihre metaphorische, paradoxale, „geistige“ Natur ; d) Die Schock-und Entfremdungseffekte, *il stupore, il maraviglioso,* erzielt durch die Entdeckung und verwertung des „Häßlichen“ ; e) Die Bevorzugung des *Neuen* und *Verschiedenartigen ;* f) Der ästhetische Hedonismus, *il diletto,* als Vorläufer der Idee des „Spiels“ und der „Unverbindichkeit“ in der Kunst ; g) Die erkünstelte und ästhetisierte Naturschilderung ; h) Lüge, Illusion und Fiktion der Kunst ; i) Der intellektuelle, nüchterne, klare Schaffensprozeß, als Gegensatz zur „Inspiration“ (S. 77—88). 8. *Merkmale der Barockliteratur :* a) Neue literarische Gattungen (Drama, Tragikomödie) ; b) Typische Symbole der Metamorphosen, Verkleidugen, Bewegungen ; c) Neue Themenkreise : Unbeständigkeit und Widerspruch, psychologische Paradoxa, dramatische Antithesen ; d) Tendenzen zur Offenheit, Elastizität und Sprengung der Formen ; e) Dynamischer Stil, ausgebaut durch ein metaphorisches, verziertes *crescendo,* durch Kontrastbilder und Symbole (S. 91—93). 9. *Verwandtschaft* und *Verwertung* einiger Elemente in der *Moderne,* vor allem im hermetischen Gedicht und in der Dichtung der Avangarde (S. 91—93). 10. *Rumänischer Barok ?* Geschichtliche Argumente (Einflüsse, Übersetzungen, Bearbeitungen, Originaltexe) und typologische Argumente (Dichter voller Widersprüche, Dualisten, Ästheten, an der Spitze mit Macedonski) (S. 93—95).

Adrian Marino :
CLASSIQUE
(p. 96—147)

Diversification de la définition : I. catégorie spirituelle-style ; II. doctrine esthétique ; III. structure esthétique-littéraire ; IV. dimension historique. A. Définitions traditionnelles : 1. écrivain gréco-latin, ancien ; 2. important, fondamental, supérieur, de premier ordre ; 3. de valeur ; 4. permanent, durable ; 5. d'autorité ; 6. modèle, exemplaire ; 7. étudié en „classe“ ; 8. acceptions extra-littéraires (p. 96—108). B. I. *La catégorie spirituelle classique ;* 1. vocation des aspects universels et permanents du cosmos et de l'humanité ; 2. présence de l'archétype ; 3. orientation vers le typique, le représentatif ; 4. découverte de la raison universelle ;

5. de la valeur de l'équilibre ; 6. de la domination, de la discipline spirituelle ; 7. l'equilibre dans la tension; 8. le sens héroique, grandiose, monumental (p. 108—117). II. *Systéme d'idées esthétiques-littéraires.* 1. conception du beau universel ; 2. nostalgie du beau idéal ; 3. théorie de la typologie universelle ; 4. esthétique purement rationaliste ; 5. critère universel du vrai ; 6. commandement du „bon sens" et du „goût" ; 7. principe de la discipline de la création (p. 117—126). III. *La structure littéraire classique ;* 1. types et thèmes donnés, prototypes, *topoi,* héros et situations essentielles ; 2. simplicité du vrai ; 3. contour clair, facilement intelligible ; 4. synthèse, unité ; 5. perfection ; 6. aspect monumental ; 7. clarification de la relation : *classique-romantique,* l'historique du problème, latences originelles divergentes, universalité des formes mixtes, alternatives, inexistence des types purs, seulement mixtes ; moments complimentaires de la création, dualisme fondamental de celle-ci : le moment inspiré, lyrique („romantique") et formal, discipliné („classique"), analogue à la dialectique fond-forme, définitions de synthèse ; permiers echos roumains ; 8. clarification de la dualité *classique-baroque,* variante moderne, en essence, de l'opposition traditionnelle clasique-romantique, particularités et déterminations historiques ; 9. le style classique : pureté, clarté, précision, sobriété, abstraction ; 10. assimilation des notes de la structure littéraire classique à la définition générale de l'oeuvre d'art, les difficultés de cette identification (p. 126—142). IV. *Phénomène historique :* 1. historicité immanente, latente, des styles ; problème du rythme et des lois de l'évolution, théories, observations empiriques, conditions historiques minimales nécessaires ; 2. historicité contextuelle des styles, localisations, cadres et limites précises ; rejet de l'historisme positiviste ; conditionnement social du classique ; 3. situation historique actuelle de l'esprit classique, nécessité et permanence du classicisme ouvert ; viabilité par une continuelle élasticisation, extinction par désagrégation et ankylose. Double réaction : a) révolte non contrôlée des éléments subjectifs-romantiques ; b) excès inverse, du formalisme et de la stéréotypie (p. 142—147).

Adrian Marino :
CLASSIC — CLASSICAL
(p. 96—147)

Diversification of the definition : I. category of the spirit — style ; II. aesthetic doctrine ; III. literary and aesthetic structure ; IV. historical dimension. A. Traditional definitions : 1. ancient Greek or Latin writer ; 2. important, fun-

damental, superior, of the first order ; 3. of value ; 4. permanent, enduring ; 5. authoritative ; 6. given as model, exemplary ; 7. studied in the classroom" ; 8. extra-literary meanings (p. 96—108). B. I. *The Classical spiritual category:* 1. having a strong inclination toward the universal and permanent aspects of the cosmos and of mankind ; 2. the presence of archetypes ; 3. orientation towards what is typical or representative ; 4. discovery of universal reason ; 5. discovery of the value of equilibrium ; 6. discovery of spiritual discipline and restraint ; 7. equilibrium under pressure ; 8. a sense of the heroic, magnificent, monumental (p. 108—117). II. *System of aesthetic and literary ideas :* 1. the conception of universal beauty ; 2. nostalgia for ideal beauty ; 3. the theory of universal typology ; 4. pure rationalistic aesthetics ; 5. the universal criterion of truth ; 6. the commandements of „common sense" and „taste" ; 7. the principle of disciplined creation (p. 117—126). III. *The Classical literary structure :* 1. established types and themes, prototypes, *topoi*, essential heroes and situations ; 2. the simplicity of truth ; 3. a clear, readily, understandable outline ; 4. synthesis, unity ; 5. perfection ; 6. monumental aspect ; 7. clarification of the classical-romantic relation, the history of the problem, original diverging potentialities, the universality of mixed, alternative forms, the non-existence of pure types ; complementary moments of creation, its fundamental dualism : the lyrically inspired (romantic) moment ; the formally disciplined (classical) moment : reflecting the dialectics of essence and form ; synthesizing definition ; The first Romanian echoes. 8. The clarification of the classical-baroque dualism, seen as an essentially modern variant of the traditional opposition between the clasical and the romantic ; historical particularities and determination ; 9. the classical style : purity, clarity, precision, sobriety, abstraction ; 10. the assimilation of the characteristics of the classical literary structure to the general definition of a work of art ; the relevant difficulties to this identification (p. 126—142). IV. *Historical phenomenon :* 1. the immanent, latent historicity of styles, the problem of the rhythm and laws of evolution, theories, empirical observations, minimally necessary historical conditions ; 2. contextual historicity of styles, locations, frameworks and exact limits ; rejection of positivist historicism ; the social conditioning of classicism ; 3. The present historical situation of the classical spirit, the necessity and permanence of open classicism, its viability owing to its continuous elasticity ; its death through dissolution and ossification. Its double reaction : a) an uncontrolled revolt of the subjective or romantic elements ; b) the opposite excess of formalism and sterotypy (p. 142—147).

Adrian Marino :
KLASSISCH.
(S. 96—147)

Elemente der Definition : I. geistig—stilistische Kategorie. II. ästhetische Doktrin. III. ästhetisch—literarische Struktur. IV historische Dimension. A. überlieferte Definitionen : 1. griechisch—lateinische Dichter ; 2. bedeutend, fundamental, von Rang ; 3. von großem Wert ; 4. dauernd ; 5. Persönlicheit ; 6. Modell, exemplarisch ; 7. in der Schule vorgetragen ; 8. außerliterarische Bedeutungen ; (S. 96—108). B. I. *klassische geistige Kategorie ;* 1. Hang zu universalen und ewigen Aspekten von Welt und Menschheit ; 2. das Vorhandensein eines Archetyps ; 3. Orientierung zum Typischen, Stellvertretenden ; 4. Die Entdeckung der Weltvernunft ; 5. des Wertes der Ausgeglichenheit ; 6. der Beherrschung, der geistigen Dominanz ; 7. Gleichgewicht in Spannung ; 8. Heroischer, großartiger, monumentaler Gehalt (S. 180—117). II· *System von ästhetisch-literarischen Ideen* : 1. Das Schöne, als universale Kategorie ; 2. Die Bemühungen um ideale Schönheit ; 3. Die Theorie der Universaltypologien ; 4. Raţionalistische Ästetik ; 5. Das Universalkriterium der der Wahrheit ; 6. Das Forum des „guten Tons“ und des „Geschmacks“ ; 7. Das Prinzip der Maßregelung im Schaffungsakt (S. 117—126). III. *Die klassische literarische Struktur :* 1. Gegebene Typen, übernommene Themen, Prototypen, *topos,* wesentliche Situation und Helden ; 2. Die Offenheit, Einfachheit der Wahrheit ; 3. Genaue Konturen, leicht begreiflich ; 4. Synthese, Einheit ; 5. Vollkommenheit ; 6. Monumentaler Eindruck ; 7. Klärung der Relation : *klassisch-romantisch,* die Geschichte des Problems, die Universalität der Mischgattungen, Alternativen, die Inexistenz reiner Formen, Ergänzungsmomente im Schaffungsakt, sein fundamentaler Dualismus : der inspirative, lyrische Moment („romantische“), der maßregelnde, formale Moment („klassische“), analog der Dialektik Gehalt-Form, Synthesedefinitionen, das erste rumänische Echo ; 8. Die Klärung der Dualität *klassisch-barock,* eine moderne Variante des traditionalen Gegensatzes klassisch-romantisch, Eigenheiten und historische Determiniertheiten ; 9. Der klassische Stil : Reinheit, Klarheit, Genauigkeit, Mäßigkeit ; 10. Die Angleichung der Merkmale der klassischen Struktur an die allgemeine Definition des künstlerischen Werkes, die Schwierigkeiten dieser Identifikation (S. 126—142). IV. *Geschichtliches Fenomen :* 1. Geschichtsgebundenheit, ein latenter, den Stilen immanenter Faktor ; Probleme des Entwicklungsrhytmus und der Entwicklungsgesetze, Theorien, empirische Beobachtungen, minimale historische Bedingungen ; 2. Die Geschichtsbedingtheit der Stile durch den Kontext, Lokalisierungen, genaue Rahmen und Grenzen ; Ablehnung des positivistisschen Historizismus ; die soziale Bedingtheit der Klassik ; 3. Die genenwärtige historische Situation des klassischen Geistes, die Notwendigkeit und Permanenz

eines offenen Klassizismus, die Lebensfähigkeit durch wachsende Anpassung, das Absterben durch mechanische Übernahme und Verstümmelung. Doppelte Reaktion : a) unkontrollierte Revolte der subjektiv-romantischen Elemente ; b) Übertreibung in entgegengesetzter Richtung, als Formalismus und Stereotypisierung (S. 142—147).

Adrian Marino :
LE CLASSICISME
(p. 148—187)

D'ssociation du *classicisme* de *classique*. I. Historie du concept de classicisme : tardif, généralisé au XIX-e siècle (p. 148—149). II. Confusion de la notion ; 1. l'ensemble de la culture et de la littérature *gréco-latine*, par extension antiques ; 2. *siècles* et périodes historiques de l'épanouissement au maximum de l'esprit classique : Périclès, Auguste, Louis XIV ; 3. *maturation* de toute période artistique et littéraire, apogée des littératures nationales : a) inexistence des époques exclusivement classiques : superpositions, interférences, coexistences avec d'autres courants ; b) déterminations et particularités nationales du classicisme ; 4. *courant littéraire*, ensemble de tendances et caractères littéraires classiques communs ; 5. *phénomène spirituel*, forme de conscience érudite et doctrinaire, consciente de soi, orientée vers l'étude des „antiquités" (p. 149—155). III. *Courant d'idées littérares*, „doctrine" aux sens diamétralement opposés : novatrice et depassée, en fonction de contextes historiques ; les notes positives du classicisme : 1. tendance constructive de *restauration*, de retour aux sources et valeurs originelles ; 2. esprit *innovateur* du classicisme, par rapport aux réalités littéraires antérieures ; 3. valeur antidogmatique du *rationalisme* classique ; 4. fonction nouvelle du principe de l'imitation ; 5. justification et utilité historique des *normes classiques ;* 6. nouvelle définition de la *création :* primauté de „l'art", de la technique poétique (p. 155—160). IV. Face *négative* du classicisme : docrine autoritaire, dirigiste, coercitive : 1. dogmatisation de la *raison ;* 2. de la *perfection ;* 3. de *l'imitation ;* 4. du *modèle idéal ;* 5. des *normes littéraires ;* 6. des *genres littéraires ;* 7. de la *culture traditionnelle*, esprit traditionaliste—conservateur du classicisme (p. 160—168). V. *Variantes terminologiques* du classicisme : 1. courant classicisant, analogie *classicisme-classicisant, classicisant-classiciste ;* 2. problème du *néo-classicisme*, qualités et défauts : a) retour éternel à des formules d'équilibre, de synthèse et de beauté ideale ; b) imitation livresque, puriste, académique, archaïsante ; c) interprétation réactionnaire, parfois chauvine, du néo-classicisme (p. 168—174). VI. *Procés du classicisme*, ouvert essentiellement par

le romantisme, formes de résistence par : a) l'abus de l'imitation, de l'érudition et de la pédanterie ; b) l'opposition des particularités spécifiques-nationales ; c) la riposte de l'indépendance, de la spontanéité, de l'originalité de l'esprit créateur ; d) défaite théorique et pratique du principe normatif ; schématisation des types de résistance antinormative ; e) déclin de l'idée „d'étude" et „d'art", réorientation de la création vers la spontanéité et la liberté (p. 174—180). VII. *Mort du classicisme ?* Arguments contraires : 1. sclérose, mais aussi des permanences spirituelles et esthétiques, l'éternel retour du classicisme ; 2. *technique de l'actualisation* du classicisme, la possibilité éternellement ouverte des nouvelles lectures des écrivains classiques ; 3. *utilité de l'actualisation,* pour les lecteurs et les créateurs, des classiques : équilibre et régénération ; 4. *valorification de l'héritage littéraire,* variante roumaine récente du problème ; *actualité des classiques :* valeur du retour à l'essentiel, à l'authentique, à la discipline créatrice, à la monumentalité, à la permanence, intégration dans l'esprit créateur de la tradition, combat résolu contre la superficialité et l'éphémère (p. 180—187).

Adrian Marino :
CLASSICISM
(p. 148—187)

Dissociation of *classicism* from *classical.* I. History of the concept of classicism : belated, generalized in the 19th century (p. 148—149). II. Confusion of the notion : 1. ensemble of the *Graeco-Latin,* by extension antique culture and literature ; 2. historical *centuries* and periods of highest flourishing of the classical spirit : Pericles, Augustus, Louis XIV ; 3. *maturity* of any artistic and literary period, hey-day of national literatures : a) nonesistence of exclusively classic ages : superpositions, interferences, coexistence with other trends ; b) national determining and peculiarities of classicism ; 4. *literary current,* ensemble of common classic tendencies and literary features ; 5. *spiritual phenomenon,* form of erudite and doctrinary consecience, concious of itself, directed towards the study of „antiquities" (p. 149—155). III. *Trend of literary ideas,* „doctrine", with a diametrical opposition of senses : innovating and surpassed, depending on historical contexts ; positive marks of classicism : 1. constructive tendency of *restoration,* of returning to primary sources and values ; 2. *innovating* spirit of classicism, with regard to the previous literary realities ; 3. anti-dogmatic value of classic *rationalism ;* 4. new function of the principle of *imitation ;* 5. historical justification and utility of

classic *norms ;* 6. new definition of *creation :* pre-eminence of „art", of the poetical technique (p. 155—160). IV. *Negative* face of classicism : authoritative, directed and coercive doctrine ; 1. dogmatizing of *reason ;* 2. of *perfection ;* 3. of *imitation ;* 4. of the *ideal model ;* 5. of *literary norms ;* 6. of *literary genres ;* 7. of *traditional culture ;* traditionalist-conservative spirit of classicism (p. 160—168). V. *Terminological variants* of classicism : 1. classicizing current, analogy between *classicism-classicizing, classicizing-classicist ;* 2. problem of neo-classicism, qualities and defects ; a) eternal return to formulae of equilibrium, of synthesis and ideal beauty ; b) bookish, purist, academic and archaizing imitation ; c) reactionary, sometimes chauvinistic interpretation of neo-classicism (p. 168—174). VI. *Trial of classicism,* opened essentially by romanticism, resistance forms produced by : a) the abuse of imitation, of erudition and of pedantry ; b) opposition of the specific national peculiarities ; c) the retort of independence, of spontaneousness, of the originality, of creative spirit ; d) theoretical and practical defeat of the standard principle ; schematizing of the types of anti-normative resistence ; e) decline of the idea of „study" and „art", re-orientation of creation towards spontaneousness and liberty (p. 174—180). VII. *Death of classicism ?* Contrary arguments : 1. sclerosis, but also spiritual and aesthetic permanences, eternal return of classicism ; 2. *the technique of making actual* classicism, the possibility opened for ever of a new reading of the classic writers ; 3. *utility,* for readers and creators, *of making actual* the classic : equilibrium and regeneration ; 4. *valuation of titerary heritage,* recent Romanian variant of the problem ; *actuality of the classics :* the worth of returning to the essential, the genuine, to creative discipline, to monumentality, to permanence ; integration into the creative spirit of tradition ; a resolute fight against superficiality and ephemeral (p. 180—187).

Adrian Marino :
KLASSIZISMUS
(S. 148—187)

Der Unterschied zwischen *Klassizismus* und *klassisch.* I. Die Bildung des Konzepts „Klassizismus" : spät, im 19. Jhd. verallgemeinert (S. 148—149). II. Die Konfusionen um den Begriff : 1. Die Gesamtheit der *griechisch-lateinischen* Literatur und Kultur ; 2. Jahrhunderte und Epochen der Blüte des klassischen Geistes : Perikles, Augustus, Ludwig XIV. ; 3. *Die Reife* aller literarischen und künstlerischen Epochen, der Höhepunkt der nationalen Literaturen : a) die Inexistenz exclusiv

klassischer Perioden : Überlagerungen, Interferenzen, Nebeneinanderleben mit anderen Strömungen, Einflüsse ; b) Die nationale Determiniertheit und die Eigenheiten des Klassizismus ; 4. *Literarische Strömung,* Gesamtheit von Tendenzen und gemeinsame literarische Merkmale ; 5. *Geistiges Phänomen,* doktrinäres und wissenschaftliches Formbewußtsein, auf die Antike ausgerichtet (S. 149—155). III. *Strömung von literarischen Ideen,* „Doktrin", mit entgegengesetzten Richtungen : erneuernd und überholt, durch den historischen Kontext bedingt ; die positiven Merkamale des Klassizismus ; 1. Konstruktive *Restaurierungstendenzen,* Rückkehr zu den Quellen und Originalwerten ; 2. Der *Erneuerungsgeist* des Klassizismus, verglichen mit den vorherigen literarischen Realitäten ; 3. Der antidogmatische Wert des klassischen *Rationalismus ;* 4. Die neue Funktion des Prinzips der *Imitation ;* 5. Die historische Begründung und Nützlichkeit der klassischen *Normen ;* 6. Die neue Definition des Schaffungsakts ; das Primat der „Kunst", der poetischen Technik (S. 155—160). IV. Die *negative Seite* des Klassizismus ; autoritäre, lenkende, verbessernde Doktrin ; 2. Die Dogmatisierung *der Vernunft ; der Vollkommenheit ; 3. der Imitation ; 4. des idealen Modells ;* 5. *der literarischen Normen* ; 6. *der literarischen Gattungen ;* 7. der *traditionellen Kultur,* der traditionalistich-konservative Geist des Klassizismus ; (S· 160—168). V. *Die Varianten zur Terminologie* des Klassizismus : 1. klassizisierende Strömung, die Analogie *Klassizismus-klassizisierend, klassizisierend-klassizistisch ;* 2. Das Problem *des Neoklassizismus,* Vorteile und Nachteile ; a) Die ewige Wiederkehr zur Ausgeglichenheit, Synthese und idealen Schönheit ; b) livreske, akademische, archaisierende Imitation ; c) die reaktionäre, oft chauvinistische Interpretation des Neoklassizismus ; (S. 168—174). VI. *Die Verwerfung des Klassizis*mus, ein von der Romantik eingeleiteter Prozeß, der dedingt wurde von : a) der Ubertreibung an Imitation, Pedanterie und Gelehrtheit ; b) der Opposition der spezifisch nationalen Eigenheiten; c) der Reaktion der Spontaneität und Originalität des schöpferischen Geistes. d) der theoretischen und praktischen Überwindung des normativen Prinzips ; die Schematisierung der antinormativen Typen ; e) der Überholung der Idee der „Kunst", und der „Maßregelung", der Ausrichtung der Kunst auf Spontaneität, Ungebundenheit, (S. 174—180). VII. *Der Verfall des Klassizismus ?* Gegenargumente ; 1. Krise, aber auch dauernde, überlebende geistige und ästhetische Züge, eine ewige Wiederkehr des Klassizismus ; 2. *Die Aktualisierungstechnik* des Klassizismus, die Möglichkeit immer neuer Lektüre der Klassiker ; 3. *Die Nützlichkeit der Aktualisierung,* sowohl für die Leser als auch für Schaffende, der Klassiker : Ausgleich und Regenerierung ; 4. *Die Verwertung des literarischen Erbes,* die neueste rumänische Variante des Problems ; *die Aktualität der Klassiker :* die Bedeutung der Zuwen-

dung zum Essenziellen, Authentischen, Monumentalen, Bleibenden, die Eingliederung in den kreativen Geist der Tradition, die Bekämpfung der Oberflächlichkeit und des Zufalls (S. 180—187).

Adrian Marino :
CLASSICITÉ
(p. 188—189)

1. Sens adjectival général qui définit la totalité des notes de l'esprit, de la doctrine et de la structure classiques, le caractère d'être „classique", l'attribut du classique sous toutes ses formes. 2. Sens esthétique, propagé surtout par Croce : note fondamentale, universelle et permanente de l'art, „excelent", „parfait", „beau". Classicité et esthétique deviennent synonymes, sur la base de la synthèse entre le classicisme (=moment synthétique, formel) et le „romantisme" (=moment passionnel, lyrique). Le résultat en est la création artistique, équivalente à la „classicité".

Adrian Marino :
CLASSICITY
(p. 188—189)

1. General adjectival sense, defining the totality of the characteristics of the classical spirit, of the classical doctrine and of the classical structure ; the characteristic of being „clasical", the attribute of classicism in its forms. 2. An aesthetic sense, propagated especially by Croce : the fundamental, universal and permanent feature of art, „excellent", „perfect", „beautiful". „Classicality" and „aesthetic" become synonyms, owing to the synthesis between Classicism (=synthetical moment, formative) and Romanticism (=passional, lyrical moment). The result is the literary creation, equivalent to „classicality".

Adrian Marino :
KLASSIZITÄT
(S. 188—189)

1. Allgemeine adjektivische Bedeutung, die die Gesamtheit der klassischen Merkmale, des klassischen Geistes, der klassischen Doktrine, der klassischen Struktur vereinigt, das Attribut des Klassischen schlechthin. 2. Ästhetischer Gehalt. vor allem von Croce propagiert : ein fundamentales, universales, ewiges Merkmal der Kunst, „großartig", „vollkommen", „schön". Klassizität und ästhetisch sind synonym, aufgrund der Synthese von Klassizismus (synthetischer, formaler Moment) und Romantik (lyrischer Moment). Das Ergebnis ist das künstlerische Werk, entsprechend der „Klassizität".

Adrian Marino :
CLASSIQUE ET MODERNE
(p. 190—249)

I. La plus ancienne *polémique littéraire :* 1. l'éternelle confrontation entre le *nouveau* et le *l'ancien ;* 2. étendue dans tout le domaine des valeurs et causalités historiques ; 3. situation spirituelle objective, universelle ; 4. *classique* et *moderne* deux constantes de la conscience esthétique européenne ; 5. deux situations typiques, catégorielles, démontrées par des arguments réitérés (p. 190—192). II. Plaidoirie *pro-classique :* 1. prédilection, affinité tempéramentale, goût ; 2. l'existence et l'hérédité de *l'archétype,* „renaissance" et „restauration" périodiques ; 3. vision atemporelle et éléatique de l'histoire; 4. ordre social conservateur; 5. prestige de la primauté ; 6. grande circulation sociale ; 7. autorité de la vérité indiscutabile ; 8. efficience et gloire des grandes valeurs morales ; 9. vigueur du „commencement" ; 10. arguments esthétiques proprement dits ; rigorisme exclusif des principes classiques, incompatibilité dogmatique entre *moderne* et simplicité, naturel, goût, norme. Le goût classique pour l'antique (p. 192—203). III. *Eloge de l'idée de moderne :* renversement total de la perspective esthétique, causes et conditions convergentes : 1. conflit des générations ; 2. psychologie de la compétition, de la concurence et de la promotion sociales, complexes psychologiques, préoccupation du succès immédiat ; 3. principe de l'actualité ; 4. phénomène de la mode ; 5. affirmation de la conscience historique ; 6. la supériorité de la civilisation moderne ; 7. du nouveau goût „national" ; 8. des langues modernes ; 9. l'idée du progrès : a) la tautologie de la définition

courante ; b) énergie inépuisable de la nature ; c) la philosophie cyclique de l'histoire ; d) cycle du calendrier ou biologique ; 10. *directions du progrès littéraire ;* 11. *méthodes du progrès intellectuel :* raison et expérience ; a) développement de l'esprit critique; b) radicalisme de la critique littéraire (p. 203—224). IV. *La conscience littéraire moderne :* 1. révendication du droit égal à l'existence ; 2. remplacement de l'mitation par l émulation et la liberté d'initiative ; 4. refus catégorique de l'imitation; 5. affirmation de la possibilité de la création ; 6) réévaluation de l'idée de *nouveauté ;* a) découverte d'un nouvel univers littéraire ; b) apparition des nouveaux genres littéraires ; c) affirmattion d'un nouveau goût et des hiérarchies littéraires (p. 224—233). V. *Négation, rupture totale du classicisme ;* 1. apparition de la conscience de l'erreur ; 2. vieillisement des classiques ; 3. crise de l'érudition ; 4. refus des précurseurs ; 5. dissociation entre l'idée de valeur el d'ancienneté ; 6. psychologie de la contestation; 7. apparition des premiéres typologies stylistiques (p. 233—241). VI. *Opposition dialectique :* 1. la même „pâte de la nature" modèle à la fois les classiques et les modernes ; 2. les modernes d'aujord'hui deviennent les classiques de demain ; 3. classique et moderne — valeurs de relation, interdépendentes, dans un mouvement continu de régénération et de dégénérescence périodiques ; 4. créations estétique qualitativement égales ; 5. tradition et innovation ; 6. collaboration inévitable par continuité, récupération et avancement progressif ; 7. à la place de la rivalité, la *syntèse créatrice* (p. 241—249).

Adrian Marino :
CLASSIC AND MODERN
(p. 190—249)

I. The most ancient *literary controversy ;* 1. eternal confronting between *new* and *old ;* 2. extended to the whole domain of historical values and causalities ; 3. an objective and universal spiritual situation ; 4. *classic* and *modern* — two constants of the European aesthetic conscience ; 5. two standard, categorial situations, demonstrable by recurring arguments (p. 190—192). II. The pleading for *classicism:* 1. predilection, temperamental affinity, *taste ;* 2. existence and heredity of the archetype ; periodical „renaissance" and „restoration" ; 3. atemporal, eleatic outlook of history ; 4. conservative social order ; 5. prestige of priority ; 6. wide social circulation ; 7. authority of an indisputable truth ; 8. efficiency and glory of the high moral values ; 9. vigour of the „beginning" ; 10. *proper aesthetic arguments :* exclusive rigorism of the classic principles ; dogmatic incompatibility between *mo-*

dern and classic simplicity, naturalness, taste, comic, *antiquarism* (p. 192—203). III. *Eulogy of the idea of modern :* total overturning of the aesthetic view ; convergent causes and conditions : 1. generations' struggle ; 2. psychology of competition and social promotion, complexes and contests, anxiety about immediate success ; 3 principle of actuality ; 4. phenomenon of *fashion ;* 5. strengthening of the historical conscience ; 6. superiority of modern civilisation ; 7. of the new „national" taste ; 8. of modern languges ; 9. the idea of *progress :* a) tautology of the current definition, ; b) the inexhaustible energy of nature ; c) the recurring philosophy of history ; d) calendary or biological cycle ; 10) *directions of intellectual progress :* a) advancement of konwledge ; b) literary progress ; 11. *methods of intelectual progress ;* reason and exprerience ; development of the spirit of criticism ; b) radicalizing of literary criticism (p. 203—224). IV. *Modern literary conscience :* 1. demand for the right equal existence ; 2. replacement of the principle of imitation by emulation ; 3. liberty of intitative ; 4. point-blank refusal of imitation ; 5. affirming of the possibility of creation ; 6. revaluation of the idea of *newness :* e) dicovery of a new universe and of a new literary language; b) coming out of new literary genres (p. 224—233). V. *Negation, complete break from classicism ;* 1. appearance of the conscience of error ; 2. the classics become out-of-date ; 3. crisis of erudition ; 4. rejecting of forerunners ; 5. dissociation of the idea of value and *oldness ;* 6. psychology of *contesting ;* 7. coming out of the first systematized stylistic typologies (p. 233—241). VI. *Dialectical opposition :* 1 .the same „paste of nature" shapes equally the classics and the moderns ; 2. the moderns of today become the classics of to—morrow ; 3. classic and modern — relation values, interdependent, in a continuous shifting, getting obsolete and renewing periodically ; 4. aesthetic creations, qualitatively equal ; 5. tradition and innovation ; 6. unavoidable collaboration by continuity, recovery and continuous advancing ; 7. instead of rivalry, *creative synthesis* (p. 241—249).

Adrian Marino :
KLASSISCH UND MODERN
(p. 190—249)

I. Die älteste *literarische Polemik :* 1. Die dauernde Konfrontation zwischen dem *Alten* und *Neuen* ; 2. ausgedehnt über das ganze Gebiet historischer Kausalitäten und Werte ; 3. objektive, universale geistige Situation ; 4. *klassisch-modern* — zwei Konstanten des ästhetischen Bewßtseins in Europa ; 5. zwei ka-

tegoriale Modellsituationen, demostrierbar mit rekurenten Argumenten (S. 190—192). II. *Das pro-klassiche Plädoyer :* 1. Bevorzugung. Affinität des Temperaments, *der Geschmack ;* 2. Die Existenz und die Erblichkeit *des Archetyps ;* periodische „Wiedergeburt“ und periodischer „Wiederaufbau“ ; 3. Die atemporale Betrachtung der Geschichte ; 4. Die konservative soziale Ordnung ; 5. Das Prestige des Vorzugs ; 6. Der große soziale Kreislauf ; 7. Die Autorität der unwiderlegbaren Wahrheit ; 8. Die Wirksamkeit der großen moralischen Werte ; 9. Die Kraft des „Anfangs“ ; 10. *Eigentliche ästhetische Argumente :* die Rigurosität der klassischen Prinzipien ; die dogmatische Unvereinbarkeit von *modern* mit der klassischen Einfachheit, Natürlichkeit, Altertümlichkeit, mit dem klassischen Geschmack (S. 192—203). III. *Die Bevorzugung der Moderne :* die totale Umgestaltung der ästhetischen Perspektive, die zusammenlaufenden Gründe und Bedingungen : 1. Generationskonflikt ; 2. Die Psychologie der Konkorrenz und der sozialen Beförderung, die Beschäftigung um sofortigen Erfolg ; 3. Das Prinzip der Aktualität ; 4. Das Phänomen *der Mode ;* 5. Der Durchbruch des historischen Bewußtseins ; 6. Die Überlegenheit der modernen Zivilisation ; 7. Der neue „nationale“ Geschmack ; 8. Der Geschmack an modernen Sprachen ; 9. Der Gedanke *des Fortschritts.* a) Die Tautologie der gebräuchlichen Definition; b) Die unerschöpfliche Energie der Natur; c) Die zyklische Philosophie der Geschichte; d) die kalendaristischen oder biologichen Zyklen ; 10. *Die Richtungen des intelektuellen Fortschritts:* a) Das wachsende Wissen ; b) Der Fortschritt der Literatur ; 11. *Die Methoden des intellektuellen Fortschritts :* die Vernuft und das Experiment ; a) Die Entwicklung des kritischen Geistes ; b) Die wachsenden Ansprüche der Literaturkritik (S. 203—224). IV. *Das moderne literarische Bewußtsein;* 1. Die Forderung des Rechts auf gleiche Existenz ; 2. Die Ersetzung des Prinzips der Nachahmung durch das der Wetteiferung ; 3. Die Freiheit der Initiative ; 4. Die kategorische Zurückweisung und Ablehnung der Imitation ; 5. Die Entfaltung aller Möglichkeiten des Schaffungsprozesses; 6. Die Aufwertung der Idee des Neuen: a) Die Entdeckung eines neuen literarischen Universums und einer neuen Literatursprache. b) Neue literarische Gattungen wurden entwickelt (S. 224—233). V. *Der vollständige Bruch mit dem Klassizismus und seine Ablehnung :* 1. Das Bewußtsein von der Möglichkeit des Fehlens ; 2. Die Verwerfung der Klassiker ; 3. Die Krise

der Gelehrtheit ; 4. Die Ablehnung der Vorgänger ; 5. Die Unterscheidung von wertvoll und alt ; 6. Die Psychologie *der Anfechtung ;* 7. Das Erscheinen der ersten systematischen stilistichen Typologien (S. 233—241). VI. *Dialektische Gegenüberstellung :* 1. Dieselbe Natursubstanz formt verschiedenartig die Klassiker und Modernen ; 2. Die heutigen Modernen sind Klassiker von morgen ; 3. Klassisch-modern — Werte, die in einem Verhältnis zueinander stehn, das sich stets verändert, letztlich ein fortdauernder Veralterungs- und Erneuerungsproseß ; 4. Das Kunstprodukt als gleicher ästhetischer Wert ; 5. Tradition und Erneuerung ; 6. Die Wirksamkeit von Kontinuität, Überholung und fortwährendem Fortschritt ; 7. Statt Rivalität, kreative Synthese (S. 241—249).

Tudor Vianu :
LES COMMENCEMENTS DE L'IRRATIONALISME MODERNE
(p. 250—266)

Crise de la conviction dans le fond rationnel de la réalité et de la valeur de la raison ; conscience de „l'ambiguïté du réel“, dissociation entre essence et apparence. Passage de l'intuition au premier plan, renversement de la perspective philosophique. Commencements, au XVII-e siècle, du changement d'attitude envers la réalité. Baltasar Gracián, ses théories sur le goût, anticipation de l'intuition conttemporaine, utilité sociale (connaissance des hommes) et instrument de connaissance immédiate. Même conception chez La Rochefoucauld, *le goût* approche l'instinct. Valorification intuitive du *goût* dans les domaines de l'art. Brève histoire du concept de *goût* esthétique. Contribution de Pascal : faculté qui surprend le rapport d'adéquation entre un certain objet et notre nature, plaisir ou déplaisir en fonction de cet accord ou désaccord. Anticipation de la définition kantienne du jugement de goût, faculté capable de percevoir le rapport heureux entre nous et les objets. Une autre acception du goût : *délicatesse, je ne sais guoi,* ineffable. Position de l'abbé Bouhours : attraction énigmatique exercée par certaines personnes, certains aspects de la nature, certaines oeuvres d'art. Apparition de la conscience du „mystère“, les affinités avec la psychologie baroque, la première vague de mysticisme et d'irrationalisme européen. Impossibilité de la raison d'expliquer „l'attrait de l'objet sensible“. Le charme ineffable de Pascal compris comme „raison de coeur“. Dissociation entre „l'esprit de géometrie“ et „l'esprit de finesse“, orientés : l'un vers des principes limpides et peu nombreux, l'autre vers des principes plus nombreux et des unités complexes. Discursivité de la raison, caractère immédiat de l'intuition. Théorie leibnitzienne des idées. Découverte des „petites perceptions“, des idées *claires* et en même temps indistinctés, *confuses,* expliquées par le même *je ne sais quoi.* Idées claires dans leur totalité et confuses dans leurs parties. La fin du XVII-e siècle crée les bases de l'irrationalisme moderne. Causes historiques : l'esprit de la Contre-Réforme, l'activité des jésuites, le développement de l'espirt de salon, l'art de la conversation,

l'aiguisement de l'esprit analytique et psychologique. L'esthétique bénéficie des premiers avantages du débat du problème de l'irrationnel. Elle se constitue chez A. Baumagarten en tant que logique de la connaissance sensitive inférieure, des „petites perceptions“, qui contiendrait une rationalité implicite, enveloppée dans des formes obscures. Conclusion : impossibilité de la permanence de l'attitude irrationnelle. Supériorité de la *connaissance* sur l'*existence*, équivalente de la position philosophique de l'esprit.

Tudor Vianu :
THE BEGINNINGS OF MODERN IRATIONALISM
(p. 250—266)

The crisis of the confidence in the rational foundation of reality and in the value of reason ; the awareness of the "ambiguity of the real", the dissociation between essence and appearance. Intuition is brought to the foreground, the philosophical perspective is upturned. The beginnings, in the 17th century of a change in the attitude toward reality. Baltasar Gracián, his theories on *taste*, an anticipation of contemporary intuition : social utility (means of knowing man) and instrument for immediate knowledge. The same meaning in La Rochefoucauld, *taste* is likened to *instinct*. The intuitive revaluation of *taste* in art. Brief history of the concept of *aesthetic taste*. Pascal's contribution : the faculty which can grasp the adequating relation between a given thing and our own self ; pleasure and displeasure as depending on this agreement or disagreement. Anticipation of Kant's definition of the judgement of taste : a faculty able to percieve the happy relation between ourselves and the objects. Antother meaning of taste : *delicatesse, je ne sais quoi*, ineffable. Abbot Bouhous's position : the mysterious attraction exercised by certain persons, aspects of nature or works of art. Apparition of the awareness of the "mysterious", affinities to baroque psychology, the first European wave of mysticism and irrationality. The impossibility of reason to explain the "charm of the sensible object". Pascal's "ineffable charm" viewed as a "raison de coeur". Dissociation between the "spirit of geometry“ and the „spirit of fineness“, the former oriented toward few and clear principles, the latter toward more numerous principles and complex unities. The discursiveness of reason, the immediacy of intuition. Liebniz's theory of ideas. The discovery of „small perceptions“, of *clear* ideas at the same time indistinct.

confused, explained by the same *je ne sais quoi.* Ideas clear as a whole but confused in their particular aspects. The foundation of modern irrationalism is laid at the end of the 17th century. Historical reasons : the anti -Reform spirit, the activity of the Jesuits, the development of the drawing-room spirit, of the art of conversation, the sharpening of the analytical and psychological spirit Aesthetics profits for the first time of the debate on the problem of the irrational. Its constitution, by A. Baumgarten, as a logic of inferior, sensorial knowledge, of "small perceptions" which include an implicit rationality, wrapped up in obscure forms. Conclusion : the impossibility of the irrational spiritual regime to be permanent. The superiority of *knowing* to *living* annuls the philosophical position of the spirit.

Tudor Vianu :
DIE ANFÄNGE DES MODERN IRRATIONALISMUS
(S. 250—266)

Die Krise des Glaubens an den rationalen Kern der Wirklichkeit und an den Wert der Vernunft ; das Bewußtsein der Zweideutigkeit des Realen, die Unterscheidung von Sein und Schein. Die erstrangige Bedeutung der Intuition, die Veränderung der philosophischen Perspektive. Die Anfänge, im 17. Jhd., der neuen Einstellung gegenüber der Wirklichkeit. Baltasar Grăcian, seine Theorien über den *Geschmack,* die Vorwegnahme der Intuition : soziale Nützlichkeit (Menschenkenntnis) und Instrument sofortigen Erkennens. Dieselbe Aufassung bei la Rochefoucauld, die Annäherung *des Geschmacks* an den Instinkt. Die intuitive Verwertung *des Geschmacks* in der Kunst. Kurze Geschichte des Konzeptes *ästhetischer Geschmack.* Pascals Beitrag : die Fähigkeit, das Vermögen zu durchdringen, mit dem sich ein gewisses Objekt unserer Natur anpaßt, es gefällt uns oder nicht, je nachdem, ob sich das Objekt anpaßte oder nicht. Die Andeutung der kantischen Definition vom Geschmacksurteil, die Fähigkeit, das richtige Verhältnis zwischen uns und den Dingen wahrzunehmen. Andere Bedeutungen des Geschmacks : *delicatesse, je ne sais quoi.* Die Position des Abts Bouhous ; die geheimnisvolle Anziehungzkraft, die einige Personen, Naturerscheinungen, Kunstobjekte ausstrahlen. Das Bewußtsein des Misteriösen, die Affinitäten mit der Psychologie des Barocks, die erste Welle des europäischen Mystizismus und Irrationalismus. Die Unmöglichkeit der Vernunft, den „Reiz des sensiblen Objekts" zu erklären. Der inefable Reiz bei Pascal als „raison de coeur". Die Unterscheidung von „geometri-

schem Empfiden" und „Feingefühl", das eine ausgerichtet auf klare, zahlenmäßig kleine Prinzipien, das andre auf zahlemäßig größere Prinzipien und auf komplexe Einheiten. Das Diskursive der Vernunft, die Unmittelbarkeit der Intuition. Leibnitz' Theorie von den Ideen. Die Entdeckung der „petites perceptions", der *klaren* aber gleichzeitig ununterscheidbaren, *konfusen* Ideen, durch das *je ne sais quoi* erklärbar. Klare Ideen in ihrer Gesamtheit, aber konfus im einzelnen. Das Ende des 17. Jhd. legt die Steine des modernen Irrationalismus. Historische Ursachen : der Geist der Kontrareform, die Aktivität der Jesuiten, die Entwicklung des Salongeistes, der Redekunst, die Schärfung des analytischen und psychologischen Geistes. Die Ästhetik zieht die ersten Vorteile aus der Erörterung des Problems des Irrationalismus. Seine Fundamentierung durch A. Baumgarten, als Logik der sensitiven Erkenntnis, der „kleinen Wahrnehmungen", die eine gewisse Ration enthalten, die in obskure Formen gehüllt ist. Schlußfolgerung : die Unmöglichkeit eines permanenten geistigen Regims des Irrationalismus. Die Superiorität *der Erkenntnis* gegenüber *des Erlebens,* das die philosophische Position des Geistes annulliert.

Tudor Vianu :
LE ROMANTISME COMME FORME DE L'ESPRIT
(p. 267—275)

Rejet de la thèse traditionnelle (française) qui fixe la genèse du romantisme en fonction de la Préface de *Cromwell* et de la „bataille d'*Hernani*". Le romantisme du XVIII-e siècle ; la crise de l'art poétique du classicisme, la „découverte" du sentiment de la nature, du style gothique, des ruines, du tumulte du sentiment intime, solitaire et recueilli. *Courant historique* et en même temps *structure permanente de l'esprit humain,* ayant des manifestations et des périodes variables comme intensité, dans toutes les époques et tous les domaines de la culture : le romantisme des classiques, scientifique, philosophique, politique, etc. Le rapport entre le *romantisme comme forme de l'esprit et le romantisme comme manifestation historique :* produit d'une coïncidence entre une structure permanente de l'esprit et les circonstances qui le sollicitent avec intensité. Parallèle entre l'esprit classique et romantique. *Le Classicisme :* vision spatiale et co-existentielle du monde, manque de sens historique, conception de la personnalité unitaire, conscience tragique. *Le Romantisme:* vision temporelle de l'existence, conçue comme totalité flaunte et ensemble de relations de succession, représentation du monde en tant que devenir, une profonde et diverse expérience du temps (retour vers le passé,

aspirations vers l'avenir, *l'ennui*, sentiment du temps stérile, sans contenu), individualité mobile et sans forme précise, universalisme, protéisme, dissolution dans la nature, aspirations panthéistes, nature humaine problématique (au sens goethéen, deux caractères représentatifs : Hamlet et Faust), prédilection pour la fluidité musicale, l'art du successif par excellence, musicallité des arts. *Causes historiques ;* manifestation d'arrachement des formes rigides de la civilisation de l'ancien régime, associable dans la première moitié du siècle passé au libéralisme politique. Fonction perpetuellement compensatoire du romantisme, sa limitation dans le domaine de la contemplation, aspiration permanente à la régénération, à un *nouveau* style de vie.

Tudor Vianu :
ROMANTICISM AS FORM OF THE SPIRIT
(p. 267—275)

Rejection of the traditional (French) theory which updates the genesis of Romanticism starting fom the preface to „*Cromwell*" and „La bataille d'Hernani". Eighteenth century Romanticism ; the crisis of the poetics of Classicism, the discovery of the feeling for nature, of the Gothic style, of the ruins, of the tumult of interior feeling, lonely and pious. *Historical trend* and *permanent structure of the human spirit* at the same time, whose manifestations and periods, varying in intensity, can be found in all ages and cultural levels : the romanticism of the classics, scientific romanticism, philosophical a and political romanticism etc. The relation between *Romanticism as a form of the spirit* and *Romanticism as a historical manifestation :* the product of an incidence between a permanent structure of the spirit and the circumstances intensely soliciting it. Parallel between the classical spirit and the romantic one. *Classicism :* spatial, co-existential view of the world, lack of historical feeling, personality concieved as an entity, awareness of the tragical in life. *Romanticism :* temporal view of existence seen as a fluent whole and an ensemble of succeeding relationships, representation of the world in its becoming, deep and varied experience of time (return to the past, aspiration toward the future, the *ugly,* the sentiment of sterile, empty time), mobile individuality of no precise form, universalism, proteism, dissolvation in nature, pantheist aspirations, problematic human nature (in a Goethean sense, representative characters: Hamlet, Faust), predilection for musical fluidity, the art of the successive par excellence ; manifestation of a tendency toward freedom form the stiff patterns of the Ancient re-

gime, tendency which could be associated in the first half of the 19th century with political liberalism. The permanently compensating function of Romanticism, its limitation to the relam of contemplation, the continual aspiration toward a re-genesis, toward a *new* way of life.

Tudor Vianu :
DIE ROMANTIK ALS GEISTESFORM
(S. 267—275)

Die Widerlegung der traditionalen (französischen) These, nach der der Ursprung der Romantik im Vorwort zu *Cromwell* und *La bataille d'Hernani* zu suchen ist. Die Romantik des I8.Jhd. : Die Krise der Poetik des Klassizismus, die „Entdeckung" des Naturgefühls, des gotischen Stils, der Ruinen, der intimen Gefühle. *Historische Strömung und Permanente Struktur des menschlichen Geistes,* mit wechselnder Intensität der Ausdrucksformen und Perioden, in allen Epochen und Kulturen : der Romantismus der Klassiker, der wissenschaftliche, philosophische, politische R. Das Verhältnis zwischen *der Romantik als Geistesform* und *der Romantik als historische Erscheinung :* das Ergebnis der Übereinstimmung von einer permanenten Struktur des Geistes und der Umstände, die sie dringend erfordern. Die Parallele von klassischem und romantischem Geist. Der *Klassizismus :* die räumliche Vision der Welt, das Fehlen des historischen Bewußtseins, die Auffassung vom harmonischen, ausgeglichenen Menschen, das Bewußtsein des Tragischen. Die *Romantik :* die zeitliche Vision der Existenz, als ein Fluidum und als eine Gesamtheit von Bezügen der Aufeinanderfolge, die Welt als Entwicklungsprozeß, ein gründliches und verschiedenartiges Zeiterleben (Rückkehr in die Vergangenkeit, Ausgerichtetsein auf die Zukunft, das Häßliche, das Bewußtsein der sterilen Zeit), mobile Persönlichkeit und ohne feste Formen, Universalität, proteisch, Verirrung in die Natur, pantheistische Bestrebungen, problematische menschliche Natur (in goetheischem Sinn, repräsentative Charaktere : Hamlet, Faust), Hang zu Musikalität, die Kunst der Sukzession, die Musikalität der Künste. *Historische Ursachen :* die Bemühungen, die strengen Formen der alten Zivilisation zu überwinden, Bemühungen, die mit dem politischen Liberalismus der ersten Hälfte des vergangenen Jhd. zusammenfallen. Die permanent ausgleichende Funktion der Romantik, seine Beschränkung auf das Gebiet der Betrachtungsweise, die Bemühungen um eine ständige Regenerierung, im Sinne eines *neuen* Lebensstils.



INDICE DE NUME

C

D

E

F

G

H

I

M

N

O

P

Q

R

T

U

V

W

Z

Y

CUPRINS

SUMAR ANALITIC

REZUMATE ÎN LIMBI STRĂINE

Redactor : V. IGNA.
Tehnoredactor : C. RUSU

Apărut 1971. Comanda nr. 538. Coli tipar. 14.33.
Hîrtie tipar înalt A de 80 gm. Format 24/70×100

Tiparul executat sub comanda nr. 159/1971 la
Întreprinderea Poligrafică Oltenia Craiova
Str. Mihai Viteazul nr.4
Republica Socialistă România



Lei 9,25